جيرار جينيت - واين بوث - بوريس أوسبنسكي
فرانسواز ف. روسوم غيون - كريستيان أنجلي - جان إيرمان

نظرية السرد

من وجهة النظر إلى التبئير

ترجمة : ناجي مصطفى



الحوار
منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي

جيرار جينيت - واين بوث - بوريس أوسبنسكي
فرانسواز ف. روسوم غيون - كريستيان أنجلي - جان إيرمان

نظرية السرد

من وجهة النظر إلى التبئير

ترجمة : ناجي مصطفى

مصادر النصوص المترجمة

- Françoise Van Rossum - Guyon, **Perspective ou point de vue,** Poétique n° 4, 1970.
- Wayne G. Boothe, **Distance et point de vue,** In poétique du récit, Col. Points, ed. Seuil, 1977.
- Gérard Genette, *Perspective*, in Figures III, ed. du Seuil, 1972, p. 203-224
- Boris Uspenski, **Poétique de la composition**, Poétique n° 9, 1972.
- Christian Angelet et Jan Herman, **Narratologie**, in introduction aux études littéraires, éd. Duculot, 1987, p. 168.

نظرية السرد

منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي

الطبعة الأولى 1989

رقم الإيداع القانوني

1989 / 729

الصف الضوئي والمختبر: دار الخطابي للطباعة والنشر

36، زنقة بروفان، البيضاء 05 ـ الهاتف: 13 .10 .30

السحب: مطبعة منشورات كوثر

الهاتف: 31 .25 .35 - 05 .26 .35.

تقديم

لقد بدأت السرديات باعتبارها بحثا في «سردية» الخطاب السردي تفرض وجودها في ساحتنا الأدبية. يبرز ذلك جليا فيما نعانيه الآن على مستوى تحليل الخطاب الروائي، وفي ترجمات بعض الأدبيات السردية، كما نجد ذلك، على سبيل المثال، في عدد مجلّة آفاق الخاص بـ «طرائق السرد»، وفي هذا الكتاب الذي نقدم للقارىء تحت عنوان «نظرية السرد» للصديق مصطفى ناجي.

وإذا كانت السرديات قد تبلورت بصفتها اختصاصا له أسئلته وإجراءاته، وله حدوده وآفاقه التي يعمل السرديون على طرحها وممارستها نظرياً وعمليا في مختلف بقاع العالم بما فيها إسرائيل، فإن حظ البلاد العربية من هذه الإنجازات ما يزال في بدايته سواء على مستوى الاستعمال أو التداول. وهذا يستدعي بعض الوقت لتجاوز عوائق الذهنية الأدبية القديمة، وإقدام الناقد العربي على الاستيعاب الدقيق للمنجزات السردية والإسهام العميق في تطوير قضاياها بوعي ومسؤولية...

في هذا النطاق تأتي ترجمات النصوص التي يضمها هذا الكتاب لتعلن انحيازاً واضحاً إلى السرديات كاتجاه تحليلي له مميّزاته وخصوصيته التي تميِّزه عن باقي أصناف تحليل العمل السردي مثل السيميوطيقا السردية وغيرها. يبدو ذلك واضحاً في النصوص المختارة وأصحابها وموضوعها. كلّ هذا يبيّن لنا أن الأخ مصطفى ناجي لا يترجم جزافاً، ولا يجمع ما يترجمه في كتاب اعتباطاً. وهذا للأسف نفتقده في العديد من الترجمات!

إن الخيط الرفيع الذي يجمع بين النصوص ـ هنا ـ هو «وجهة النظر» باعتبارها مقولة سردية من بين مقولات أخر. أو لنقل إنها حجر زاوية مكوّنات الخطاب

السردي. وباعتباره كذلك هاجر هذا المفهوم (وجهة النظر) من بلاد إلى أخرى ومن تصوّر إلى آخر إلى أن استوى مع السرديات مكوِّناً حيوياً هو «التبئير» الذي ما يزال إلى الآن يثير نقاش السرديين وحوارهم العلمي.

هكذا نعاين في الدراسة الأولى عرضاً تركيباً لمختلف الأدبيات حول «وجهة النظر». إنها صورة مجملة وعامّة. وتأتي المقالات الثلاث بعدها لتقدم لنا اجتهادات خاصّة لأعلام يبرز أثرهم في أعمال غيرهم من السرديين. ومن أمريكا إلى الاتحاد السوفياتي مرورا بفرنسا نجدنا أمام تصوّرات محدّدة ومختلف بعضها عن بعض. وتأتي الدراسة الأخيرة كنظيرتها الأولى تركيبية ولكنها خاصّة بتركيزها على «التبئير» لدى جنيت الذي غدا مقترحه النظري والاصطلاحي نقطة انطلاق أعمال السرديين بعده نقاشاً وتطويراً.

«من وجهة النظر إلى التبئير» نجدنا أمام ميلاد وتطور مقولة سردية في الزمان والمكان. وهذا ما يعطي لهذا الكتاب فرادته وجديته وانسجامه. هذه الفرادة وذاك الوضوح كما يبرزان في مادّة الترجمة يتجليان في أصالة ممارستها. تبقى مشكلة تعريب العديد من المصطلحات مطروحة ـ هنا وهناك ـ، لكن حلّها أو تذليلها رهين بالإسهام الجماعي الناضج في الحوار والنقاش. ومثل هذا العمل الجادّ والتأسيسي كفيل بدفعنا إلى الاستيعاب وقادر على حثّنا على تطوير معرفتنا وممارسة الحوار...

سعيد يقطين

وجهـة النظـر أو المنظـور السـردي

نظـريات وتصـورات نقـديـة

Françoise Van ROSSUM-GUYON

١. ملاحظـات أوليــة

1 ـ يجب ألا نخلط بين وجهة النظر، بمفهومها في هذا الغرض، وبين مفهومها كتقنية سردية خاصة ومحددة تاريخيا، يشار إليها غالبا بهذا الاسم: هكذا الأمر بالنسبة لميشيل ريمون، في كتابه **أزمة الرواية منذ ما بعد الطبيعية إلى العشرينات**، حينها كتب يقـول: «حسب تقنية وجهـة النـظر، يتمـوضـع الروائي، بشكل ما، في وعي إحدى الشخصيات، ليكشف لنا الواقع، الذي لا ينظر إليه حينئذ نظرة موحدة، وإنما من زاوية معينة[1]» (ص 229). إن هذا الاستعمال لتعبير (**وجهة النظر**)، الذي ساهم في تأسيسه دون شك، جورج بلان بفرنسا، في دراسته الهامة حول ستاندال، قد يغفل عدة عناصر من (مكونات) هذا المفهوم. إن مفهوم وجهة النظر يُحيل فعلا على مجموع المشاكل التي تثيرها علاقات الراوي بما يحكيه، وعلاقاته بقارئه.

2 ـ ويجد مفهوم وجهة النظر في الرواية جذوره، أو على الأصح تأكيده في مقدمات هنري جيمس، وأصبح كلاسيكيا في النقد الأنجلوسكسوني. وبفرنسا أعطاه كتاب جون بويون **الزمن والرواية** مشروعية الحضور في النقد الأدبي. ونجد مرة أخرى هذا المفهوم، مع كل ما يترتب عنه (حـاضراً) عنـد المنـظرين الألمان منذ زمن طويل، ولكن ضمن اصطلاح مغاير.

إن نظريات وجهة النظر (أو الأوضاع السردية) قد تتابعت وتجددت منذ بداية هذا القرن، خاصة في أنجلترا والولايات المتحدة وألمانيا. إن الاشكالية المعاصرة مرتبطة جدًّا بهذا التقليد النظري والنقدي. ولا يمكن ضبط الموضوع دون الرجوع إلى جذور المفهوم، وعرض تحولاته وتطوره.

3 ـ إذا كانت المشاكل المتعلقة بالمنظور السردي، من بين المشاكل التي كانت أكثر إثارة لاهتمام البويطقيين ونقاد الرواية منذ بداية القرن، فإن البحوث التي أجريت في هذا الميدان قد تمت لسوء الحظ متوازية في بلدان مختلفة، وفي نفس البلد، وفق أهداف مختلفة.

---

1) يجد القارىء جميع الإحالات في البيليوغرافيا التالية للدراسة. وقد أضيفت سنة نشر الكتاب، في حالة وجود عدة عناوين لنفس الكاتب.

وإن إحدى النتائج المترتبة عن هذه الحالة هي تعويم المعجم المستعمل. وهذا التعويم يمكن أن يؤدي إلى سوء ـ تفاهمات متعددة. نقتصر على مثال واحد: إن الألمان يعارضون بين السرد الذاتي، والسرد الموضوعي، الأول، كسرد حيث يتدخل الراوي، باعتباره صورة أو متحدثاً باسم المؤلف، والثاني كسرد لا يتدخل فيه الراوي، حيث قد يقترح حكاية «تحكي نفسها بنفسها»، يصف أفعال الشخصيات ويترك لها الكلمة، أو قد يعرضها من خلال وعي شخصية أو عدة شخصيات. ونعرف أن الفرنسيين يتحدثون، على العكس من ذلك، عن واقعية ذاتية حينما تتماهى وجهة نظر الراوي مع وجهة نظر شخصية أو عدة شخصيات. فبينما تحيل الذاتية المقصودة في الحالة الأولى على خطاب رَاوٍ خارج الحكاية (حر في أن يبتكر على هواه، وأن يعبِّر عن شخصيته)، فإنها تحيل في الحالة الثانية على خطاب إحدى الشخصيات الموجودة داخل الحكاية. وسيُنعت السرد في هذه الحالة من طرف الألمان بالموضوعية حقا لأن الكاتب يختفي نهائياً.

وهناك أمثلة أخرى لهذا الغموض قد نجدها في كل المصطلحات التي سنصادفها تقريبا: السرد، التمثيل، الشخصي، الكاتب، الراوي، الوضعية، المنظور... إلخ. إن الدلالة الدقيقة لهذه المصطلحات رهينة بالسياق الذي تستعمل فيه. وينتج عن هذا أنه يجب علينا في كل مرة، تحديد هذه السياقات. (وفي بعض الحالات، فإن الترجمة إلى الفرنسية قد تسمح بانفلات جزء من تضميناتها المرتبطة بها في سياقها الأصلي، وفي هذه الحالة سنقدم أيضا المصطلح الألماني أو الانجليزي). وتأتي قيمة أغلب المصطلحات ـ من جهة أخرى ـ من تعارضها مع مصطلح آخر (هكذا شأن: سرد/ تمثيل، موضوعي/ ذاتي، عالم بكل شيء/ محدود العلم Auctoriale/personale إلخ)، ويجب بالتالي أن نحدد هذه التعارضات.

إن كل هذا الغموض يمثل بالتأكيد حاجزاً أمام بلورة نظرية موحدة ومنسجمة لوجهة النظر. ولكنه يكشف في نفس الوقت عن مظهرين لموضوعنا. تلح هذه الدراسة بالضبط على إضاءتهما، وهما: أ ـ تعدد المقاربات، أي تعدد المبادىء كما تعدد التصورات، وذلك حسب البلدان المختلفة، والمؤلفين المختلفين، ب ـ تعقد المشاكل التي يثيرها موضوع المنظور السردي نفسه في الرواية.

4 ـ ليس هناك، إلى اليوم، نظرية موحدة ونهائية للمنظور السردي، وليس في مقدورنا بالتالي أن نقدمها هنا. وسنحاول في مقابل ذلك أن نوضح المظهرين المشار إليهما أعلاه، وذلك بـ: أ ـ عرض مختلف النظريات ومحاولات التصنيف الأكثر تماسكا في نظرنا والأكثر استعمالا. ب ـ التسجيل الموازى لمختلف مظاهر المشاكل التى تثرها هذه النظريات.

وكما أشرنا إلى ذلك قبل قليل، فإن النظريات والتصورات لا تأخذ كل معناها إلا داخل سياق تاريخي وإيديولوجي ما. ويختلف هذا السياق بحسب الفترات (التاريخية)، وبحسب الأهداف التي يضعها البويطقيون والنقاد لأنفسهم، ولكنه رهين أيضا بشكل وثيق بالتقاليد الخاصة بكل بلد، أو بتعبير أدق، الخاصة بكل منطقة لغوية. إن هذه الحدود بين مجموعات الباحثين قد بدأت تتحطم إلى حد كبير في الفترات الأخيرة، ولكنها لا زالت تحتفظ بأهميتها. سنقوم بتجميع هذه النظريات حسب جذورها، مع التقديم لعرض كل منها بتحديد لسياقها الخاص.

II . المجال الانجليزي

1. السياق التاريخي.

احتج واين بوث بشدة، في كتابه حول **«بلاغة الرواية»**، على لاجدوى الأبحاث المتعلقة بمشاكل وجهة النظر في الرواية. ويرى أن التمييزات والتصنيفات المقترحة خلال أربعين سنة من العمل النقدي حول هذا الموضوع تبسيطية، وتختزل خمسة ملايين طريقة ممكنة لحكي حكاية واحدة (هـ. جيمس) إلى ثلاث أو أربع طرق، وإنها بالإضافة إلى ذلك غير مجدية حينما يتعلق الأمر بتفسير أثر معين لعمل أدبي خاص. ويمكننا أن نتفق أو لا نتفق مع ملاحظات بوث هاته (وأعتقد من جهتي أنه على خطإ، وأنه ينتقص بشكل كبير من أهمية التقنية في الرواية). ولكنها تعبر على كل حال بوضوح عن الموقف (السائد) في البلدان الأنجلوسكسونية تجاه ما سماه **بيرسي لوبوك: فن الرواية** (The craft of fiction)

وقد تطورت منذ هـ. جيمس إلى و. بوث، فعلا، دراسة ما يسميه **تودوروف** (1966) مظاهر وصيغ التخييل، بشكل أصبحت معه (هذه الدراسة) إحدى أسس التعليم المدرسي والجامعي. (والأمر بالنسبة لفرنسا ليس كذلك كما نعرف). وقد ذكر كل من و. **بوث ونورمان فريدمان** عدداً هائلا من الاجراءات التعليمية الموجهة إلى الروائيين المبتدئين، أو إلى النقاد المبتدئين. وتلخص جميعها مختلف الأوضاع والتقنيات السردية. وقد اهتم بوث بهذه التقنيات ليسخر منها، بينما يعتبر ن. فريدمان أن **«وجهة النظر هي إحدى التصورات النقدية الأكثر أهمية لدراسة الرواية»** (ص 109). ويقدم واحد من آخر هذه الكتب التعليمية الموجهة لطلبة السنة الأولى (13 types of narrative techniques - Wallace - Hiddick) (1968) مثلا ثلاثة عشر طريقة لحكي نفس الحكاية، بعد تلخيصها: بضمير الغائب وصيغة الماضي، بضمير الغائب وصيغة الحاضر، بضمير المتكلم وصيغة الماضي... في شكل حوار، في شكل مونولوج داخلي... إلخ، ويقترح بعد ذلك تقويماً لآثار هذه التقنيات المختلفة. ويمكن أن نقارن بين هذه الكتب وتلك التي من نوع «تعلم الرسم في عشر دروس»، ولكن يمكن أن نستحضر أيضاً تمارين

الأسلوب لريمون كينو، أو الأبحاث الأدبية الأكثر حداثة. مهما يكن، فإن المشكل يطرح هنا بتعابير تقنية ونقدية، إذ يتعلق الأمر بفهم «كيف تصنع» رواية ما لنتمكن من تقويم آثارها.

بالاضافة إلى ذلك، فقد كانت هذه الغاية هي محور اهتمامات ب. لوبوك، وهي التي لازالت تشكل إلى يومنا هذا أهمية كتابه حول فن الرواية (1921). يقول: «**لا يمكن أن نقول شيئا مفيداً حول رواية ما ما لم نهتم بدراسة الطريقة التي صنعت بها. ففي كل نقاشاتنا حول الرواية، نعاني من جهلنا بما يمكن أن نسميه تقنية الرواية، وبالتالي فإن هذه التقنية هي المظهر الذي تجب دراسته، فأن تكون ج. أوستن دقيقة الملاحظة، وأن يكون ديكنز ساخراً كبيراً، وأن يبرهن ج. إليوت عن معرفة عميقة بالمزاج القروي، وأن يتميز روائيون معاصرون بـ«الحيوية». . كل هذا نعرفه، وقد كررناه، وقلناه لبعضنا آلاف المرات. . . ولكن كتبهم وكذا مواهبهم وما أنجزوه فعليا هو ما نطمح إلى رؤيته ـ كتبهم التي يجب أن نعيد خلقها من جديد لأنفسنا. ولكي نستطيع التحكم فيها ونعيد خلقها، هناك وسيلة واضحة: أن ندرس التقنية، نتتبع السيرورة، ونقرأ بطريقة تأسيسية**». (ص 272-273)، هذه القراءة التأسيسية المرتكزة على تحليل التقنية هي بالضبط تلك التي يهتم بها **لوبوك** الذي لا يقترح تمييزاته بين مختلف وجهات النظر الممكنة، ومختلف صيغ السرد إلا انطلاقاً من تحليل بعض الروايات الكبرى: «**إن الروائي فنان، وعلى الناقد أن يفهمه داخل عمله**». (ص 274).

ومن جهة أخرى، كان أستاذه هـ. **جيمس** قد بلور وعرض أدواته التقنية، وفق غايات جمالية خاصة به، ووفق هذه الغايات فقط. ومن أشهر هذه الأدوات (وهي ليست الأداة الوحيدة) تبني وجهة نظر مراقبة (بفتح القاف)، توجد داخل الرواية، متموضعة في ذهن إحدى الشخصيات. ونذكر أن الغاية من ذلك بالنسبة له ـ كانت هي العرض الأمين للحياة الذهنية عن طريق إيهام كثيف بالواقع، والمحافظة على انسجام العمل الأدبي الذي يجب أن يكون مكتفيا بذاته، وبعطاء هذا العمل سمكا وصلابة حقيقيين. أكيد أن جمالية جيمس خاصة به، وأن الطرق التي ينادي بها يجب أن تفهم كإجراءات مميزة خاصة به (رغم أنها برهنت عن فعاليتها، إلى حد أن روائيا معاصراً كميشيل بوتور لم يمتنع عن استعمالها). ففي دفاعه عن الاجراءات المتعلقة بتمثيل الحياة الذهنية بطريقة «مسرحية»، وفي احتقاره للراوي العالم بكل شيء (والذي يتهمه بـ«اللامسؤولية» تجاه مقتضيات فنه، وتجاه قارئه، حيث «يكسر الايهام»)، كان هنري جيمس (1934، ص 300) يفتح دون شك الطريق أمام دوغمائية أتباعه المتأخرين. وقد أوضح بنفس الشكل لكل منظري ونقاد الرواية الذي تأثروا بمثاله المشهور، أهداف ووسائل بحثهم، وهي: تحليل التقنيات

الروائية، وخاصة مختلف الأوضاع السردية، من منظور نقدي، أي تحليلها وفق الآثار التي يبحث عنها الفنان.

من بين هؤلاء المنظرين المتعددين للرواية، سنحتفظ بثلاثة: بيرسى لوبوك الذي افتتح التقليد وطرح المشاكل، ون. فريدمان الذي لخص النظريات التقليدية، واقترح تصنيفاً واضحاً ومنسجماً لمختلف وجهات النظر، وأخيراً واين بوث الذي جدد الموضوع بشكل ملحوظ.

2. بيرسي لوبوك : فن الرواية The Craft of Fiction .

أخذ بـ. لوبوك عن هـ. جيمس بعض المبادىء الأساسية حول فن الرواية ليطبقها على روائيين آخرين. وهذه المبادىء التي يمكن أن نجدها متناثرة في كتابه هي التالية:

1) إن الكتاب المتقن هو الذي يتطابق فيه الشكل مع الموضوع (ص 40، 57)، 2) إن الشكل الأرقى هو الذي يطور بشكل أفضل الدعائم الأساسية للموضوع (ص 49، 252)، 3) يجب على الروائي أن يبقى مخلصاً للطريقة التي قرر تبنيها (ص 57، 72)، 4) إن فن الروائي لا يبدأ إلا حينما يستوعب هذا الأخير محكيه كشيء يجب أن يعرض، أن يقدم للقارىء، ويفرض نفسه بنفسه: «**في الرواية، ليست هناك سلطة تقع خارج الكتاب نفسه**» (ص 62 وبالفرنسية «وجهة النظر السردية عند فلوبير» ص 72). أخيرا، وكنتيجة لهذه المبادىء الأربعة، يجب على «وجهة النظر، أي علاقة الراوي بالحكاية التي يحكيها، أن تهيمن على مجموع مشكل الطريقة في الرواية» (ص 251).

هذه المبادىء لا تشكل فقط أساس تحليلات لوبوك، ولكنها ستبقى كأساس لمقاربة المشكل برمته في البلدان الأنجلوسكسونية. إن و. بوث نفسه الذي سخر من المبدأين الثالث والرابع (الترتيب من عندنا) قد تبنى بقية المبادىء. لهذا السبب عرضناها بتفصيل، ووفق هذه المبادىء حلل ب. لوبوك **الحرب والسلم، مدام بوفاري، حفل الادعاءات، السفراء وأوجيني غرانديه**. وعلى ضوئها بلور تصنيفاته النقدية. وتتعلق هذه التصنيفات من جهة بوجهات النظر، ومن جهة أخرى بتقنيات السرد ـ التمثيل (وبالتالي بمظاهر وصيغ المحكي، معاً، رغم أن لوبوك لا يميز بينهما نظرياً، ولكن كتابه على كل حال أقل تنظيماً بكثير مما يوحي به هذا العرض).

ويتبع لوبوك منهجاً صارماً، حيث ينطلق من قراءة أعمال (أدبية) ليسجل سماتها المميزة. ثم إنه يصادف أولا صيغ العرض، ويهتم بتمييز بعضها عن الآخر، بواسطة تعابير محددة. وهكذا يميز ـ بخصوص مدام بوفاري ـ بين عرض مشهدي للأحداث في بداية

الرواية، يتلوه عرض بانورامي. أو يسجل أيضا داخل نفس الرواية، عرضاً درامياً، ويرى مثالا له في مشهد جمعيات المزارعين، ويقابل بينه وبين العرض التشكيلي، ويجد له مثالا في القسم المتعلق بحفلة الرقص فوكروسون. وكل صيغة من هذه الصيغ (ويسميها طرقا) تؤدي بدورها إلى استعمال وجهة نظر خاصة، فبينما يفترض العرض البانورامي كاتباً عالما بكل شيء يحلق فوق موضوعه، ويلخصه للقارىء، يصبح هذا الكاتب غائبا في العرض المشهدي كما في العرض المسرحي، وتوضع الأحداث مباشرة أمام القارىء. أما مع الرسم أو اللوحات، فتنعكس الأحداث إما في وعي الراوي (العالم بكل شيء) وإما في وعي إحدى الشخصيات (إيما بوفاري في مثال حفلة الرقص). وكل صيغة من هذه الصيغ تمثل بعض الايجابيات وبعض السلبيات. ورغم اعترافه بإيجابيات وجهة النظر العالمة بكل شيء، وبالانجازات الناجحة لتاكري مثلا، فإن لوبوك يفضل دون شك النماذج الأخرى لوجهة النظر حيث يكون الراوي «ممسرحا» ومدمجاً في الحكاية (ص 116). وبهذا الشكل، تكتفي الرواية بذاتها، بمعنى أن القارىء لا يحتاج إلى الاستعانة بسلطة خارجية. وكمثال على الروايات ذات وجهة النظر المدمجة، يذكر لوبوك الروايات بضمير المتكلم، ولكنه يلح على الايجابيات الأكبر التي يقدمها التحويل الاضافي لوجهة النظر، الذي يحدث حينما يرى المحكي من خلال وعي إحدى الشخصيات «الممسرحة» بضمير الغائب. في هذه الحالة، لا يجد القارىء نفسه داخل الكتاب فقط، ولكنه يرى الأحداث من خلال وعي إحدى الشخصيات في اللحظة نفسها التي تحدث فيها بالنسبة لهذا الوعي. فحتى ذلك الخلل الزمني بين حاضر الراوي وماضي الأحداث، الذي يقع في الروايات بضمير المتكلم ينعدم. بالاضافة إلى ذلك، لا يصبح كل شيء «ممسرحا» (معروضا) فحسب، بل إن الوعي نفسه يصبح «ممسرحاً». كل شيء يصبح «موضوعيا» دون أن يفقد مع ذلك خصائص كثافته الروحية.

3. نورمان فريدمان.

أكثر من ثلاثين سنة بعد لوبوك، لم يجد فريدمان بدأً من ملاحظة النجاح الذي حققه تصور وجهة النظر الذي بلوره لوبوك بعد هـ. جيمس. ومن جوزيف وارين باخ إلى مارك شورير، لم يزدد هذا المفهوم إلا تحديداً، ولم يزدد على الخصوص إلا تأسيساً. ولم يجدد مقال فريدمان في المسألة، ولكن قيمته تكمن في طابعه التلخيصي وكذا في طابعه التنظيمي.

وبالاعتماد على التمييز الأساسي بين القول dire والعرض montrer ، يصنف فريدمان وجهات النظر الممكنة حسب درجة الموضوعية «التي تسمح (وجهات النظر هاته) بوصولها. وهي كالتالي:

1 . **المعرفة الكلية للكاتب** : حيث وجهة نظر الكاتب غير محدودة، ولكنه في المقابل لا يتحكم فيها بشكل جيد. وتتميز وجهة النظر هاته بتدخلات الكاتب التي يمكن أن تكون ذات علاقة أو غير ذات علاقة مع الحكاية (مثلا : تولستوي ، **الحرب والسلم** ؛ فيلدنغ ، **توم جونز**).

2 . **المعرفة الكلية المحايدة** : وتختلف وجهة النظر هاته عن الأولى في كون الكاتب لا يتدخل مباشرة، ويتحدث بشكل لاشخصي impersonnel وبضمير الغائب. وفي نفس الوقت تقدم الأحداث وتحلل بطريقة يراها فيها الكاتب، ولكن بشكل يختلف عن الطريقة التي تراها بها الشخصية (مثلا : توماس هاردي ، Tess d'Uberville).

3 . **الأنــا كشــاهــد** : وجهة النظر هاته وجهة نظر الروايات بضمير المتكلم حيث يختلف الســارد عن الشخصية. وفي هذه الحــالــة ، يرى القارىء، الذي يدين برؤيته للأحداث إلى الراوي، الحكاية انطلاقاً من نواح متغيرة (مثال Conrad).

4 . **الأنـا كمشـارك** : إنها حالـة الـرواية بضمير المتكلم حيث يتساوى السارد والشخصية الرئيسية (مثال : ديكنز Les grandes espérences ، الآمال الكبرى).

5 . **المعرفة الكلية المتعددة الزوايا** : إن الكاتب لا يختفي فقط وراء «أنا» سارد أو مشارك (كما في الحالات 3 و4)، بل لا يبقى هنا أي سارد. إن الحكاية تقدم مباشرة كما تعاش من طرف الشخصيات، أي كما تنعكس في وعيهم. والفرق بين وجهة النظر هاته ووجهة نظر المعرفة الكلية المحايدة (الحالة 2) تكمن من جهة أخرى في كون الكاتب يقدم هنا الأفكار، الرؤى والمشاعر كما تتكون بالتدريج في وعي الشخصيات، بينما في الحالة الأولى، يلخصها أو يحللها بعد حدوثها (مثال : فيرجينا وولف).

6 . **المعـرفـة الكليـة الأحادية الزاوية** : يقتصر الكاتب هنا على وعي شخصية واحدة. وبدل تركيب وجهات نظر مختلفة (ولكن محدودة)، كما في الحالة السابقة، تثبت وجهة النظر وتركز (في زاوية واحدة)، (مثال جويس : Portrait de l'artiste en jeune homme).

7 . **الصيغـة الـدراميـة/ المسرحيـة** : لا تعـرض إلا أفعال وأقوال الشخصيات المشاركة، وليس أفكارها أو مشاعرها، فالقارىء هو الذي يجب أن يقوم باستخلاصها انطلاقاً من الأفعال والأقوال (همنغواي : Les colines comme des éléphants blancs ، هـ. جيمس L'âge ingrat).

8 . **الكاميرا** : حيث الهدف هو نقل قطعة من الحياة، كما حدثت دون انتقاء أو تنظيم. ونصل هنا إلى حالة قصوى في مناقضتها لطبيعة الكتابة نفسها كفن كلامي.

هذا الملخص يهمل تفصيل تحليلات فريدمان، خاصة منها تحولات المسافة بين السارد والحكاية، حسب وجهات النظر المختلفة. ولكن يبدو لنا أنه يوضح مقاربة المشكل، وكذا الحل الذي اقترحه السابقون على و. بوث.

إذا كان مبدأ التصنيف مؤسساً على التعارض بين القول والعرض، وعلى الدرجات التي تقود من أحدهما إلى الآخر، ففعلا لأن فريدمان يرى (وهو هنا يستوحي مجدداً هـ. جيمس) أن «**الغاية الأولى للتخييل هي أن ينتج إيهاما تاما بالواقعية**». هذا لا يعني أن فريدمان يرى أن وجهة النظر هاته أو تلك أحسن بالضرورة من غيرها. فلكل منها إيجابياتها وسلبياتها، وكل منها تسمح أو لا تسمح بتحقيق آثار معينة. إن السؤال المتعلق باختيار وجهة النظر مرتبط بالسؤال المتعلق بالموضوع المتناول وب«**نوع الايهام**» (ص 133) المرغوب في تحقيقه. وهكذا، فإن تدخلات الكاتب تسمح بالسخرية، وبالتعميمات الفلسفية، بينما يسمح تقديم الحكاية بضمير متكلم مشارك (في أحداث الحكاية) بعرض فكر في طور الاكتشاف. ونلاحظ أن فريدمان، وتبعاً للوبوك، يطرح المشكل بتعابير الغايات والوسائل، ولكن هذه الغايات تتعلق أولا بأعلى درجة ممكنة من «الواقعية».

4. وايـن بـوث.

سيعارض و. بوث ـ كما قلنا ـ هذا التقليد المشار إليه، إلى حد كبير. إلا أن هذا لم يمنعه من اقتراح تصنيف مفصل لوجهات النظر، وتحليل دقيق للصيغ السردية. ومن جهة أخرى فإن مشكلته هي دائما مشكلة الأثر المحدث على القارىء. بل إن هذا هو مشكله الأساسي. ويحمل كتابه عنواناً دالا بدقة على هذا الاهتمام: **بلاغة الرواية**، لأنه يقصد بالبلاغة «**مجموع التقنيات المستعملة من طرف الروائي ليحقق التواصل مع قرائه، أي ليفرض عليهم عالمه المتخيل**» (المقدمة). ويتعلق الأمر برصد «**الوسائل**» التي يتوصل بواسطتها الكاتب إلى «**التحكم في قارئه**» بشكل يجعل هذا الأخير يشاطره نظام قيمه (ص 75). إن المشكل إذن هنا هو أيضا مشكل الغاية والوسائل. ولكن تصور بوث لهذه «**الغايات**» مختلف عن التصورات السابقة. فلا يمكن في نظره أن نشرع مجموعة من القواعد العامة سواء تعلقت بـ«**الايهام بالواقع**» أو بـ«**الموضوعية**» أو بـ«**المسافة الجمالية**»، وذلك لأن الناقد يتعامل دائما مع أعمال أدبية خاصة. ومن جهة أخرى، فالغاية الأولى للرواية ليست خلق الايهام بقدر ما هي نقل بعض القيم.

هكذا ينتقل الاهتمام من تحليل التقنيات، كما تتجلى في العمل الأدبي الذي يعتبر مجرد عنصر عرضي، إلى تحليل مختلف **أصوات الكاتب** التي تسمع نفسها ـ حسب بوث

ـ من خلال مختلف التقنيات. هذه الأصوات هي التي يجب أن تهمنا بالدرجة الأولى.
ويعتبر نقده للتعارض التقليدي بين المشهد Scène والحكي Relation (Summary) مميزا في هذا الصدد، لأنه يستعين بأمثلة من فيلدنغ وسارتر، معارضاً، بين الحكي «المهم والحي» عند الأول، والمشاهد «المملة» عند الثاني. وما يهم ـ في نظره ـ ليس الاجراء المستعمل، وإنما نوع السارد الذي يستعمله.

ويعارض بوث على الخصوص أسطورة اختفاء الكاتب، ويرى أن «**الكاتب يمكن إلى حد ما أن يختار التنكر، ولكنه لا يمكن أن يختار الاختفاء أبداً**» (ص 20). وفيما يلي «**أصوات الكاتب التي يجب إلغاؤها إذا أردنا أن نطرده من العالم المتخيل**» ـ التوجهات المباشرة للقارىء ـ التعليقات والأحكام حول الشخصيات ـ تغييرات وجهات النظر داخل العمل الأدبي ـ كلام السارد/الشخصية الذي نعطيه ثقتنا ـ الاختزالات الزمنية، أو ـ بصفة عامة ـ كل الاجراءات المنظمة للمحكي ـ وكما نلاحظ فهذا يعني إلغاء كل ما يجعل القارىء يعرف بأن مايقرأه رواية.

وقبل دراسة مختلف أصوات الكاتب هاته، يقترح بوث بدوره تصنيفاً لوجهات النظر، لن نكررها هنا، فهي مترجمة في نفس هذا العدد من Poétique . سنحاول فقط أن نسجل الخصائص الأساسية لهذا التصنيف.

أما التصينفات التي جدد بواسطتها بوث المشكل جزئياً فهي التالية:

1 . التمييز بين ما يسميه الكاتب الضِّمني (implied auther) وبين السارد.

2 . التمييز بين الساردين المؤهلين للثقة (reliable) والذين ليسوا كذلك (unreliable)

إن هذين التمييزين اللذين لا يلغيان التمييزات الأخرى، خاصة منها التمييز بين السارد المسرح/المشخص (dramatised) ، أي الحامل لصفات شخصية، والسارد غير المشخص، يحيلان معاً على مبدإ أساسي لهذا النظام: إنه مبدأ إيصال مجموعة من القيم من طرف كاتب إلى قرائه.

ولنلاحظ أن بوث، بتمييزه الواضح بين الكاتب الضمني والسارد (المشخص أو غير المشخص، الكلي المعرفة أو الذي ليس كذلك، الأهل للثقة أو غير الأهل للثقة.. إلخ)، وبابتكاره لمفهوم، أو بتعبير أدق لمصطلح الكاتب الضمني لكي يميزه عن الكاتب الحقيقي قد وضع حدًّا للغموض الأبدي بين السارد المنتج للكتاب، المنظم للمحكي في كليته، والسارد الذي يبدو أنه يحكي (يدرك) الأحداث داخل الرواية، هذا الغموض لا يحدث بتاتا إذا كان السارد «مشخصاً» وخاصة إذا كانت خصائصه جد مختلفة

عن الخصائص التي يمكن نسبتها للكاتب (وذلك أن كثيرا من القراء ـ في حالات أخرى، وخاصة في الرواية بضمير المتكلم ـ يخلطون بين الكاتب والسارد).

ولكن هذا الغموض يحدث بكثرة حينما لا يكون السارد مشخصاً ويبقى مع ذلك حاضراً (هكذا الأمر في روايات **فيلديغ**، **بلزاك**، **ستندال**... إلخ). ألا يتحدث الناس عن «تدخل الكاتب»؟ في حين ليس مؤكداً حتى ما إذا كان السارد العالم بكل شيء في رواية بلزاك مثلا مطابقا للكاتب الضمني (وإثبات هذه المسألة يحتاج إلى تحليل مجموع الكتاب). وحتى في الحالات التي لا يحدث فيها هذا الخلط (حيث من الواضح مثلا ـ كما يقول تودروف ـ أن «**فالمون**» ليس هو سارد **الارتباطات الخطيرة** Les liaisons dangereuses) (م. مذكور 1966، ص 146) فإنه يبقى **محتملا** بسبب المعجم المستعمل، حيث نضطر إلى الحديث عن «السارد الحقيقي» لنقابل بينه وبين السارد الآخر.

وخارج هذا التصنيف المتعلق بالمصطلحات، فإن ما هو أهم بالنسبة لبوث دون شك، هو إدخال الكاتب من جديد (ولو بشكل ضمني، وفي شكل «أنا ثانية») في العمل الأدبي، وبالتالي في الرؤية التي يكونها القارىء عن هذا العمل. وهذا التمييز الأول يتحكم في كل التصنيفات الأخرى. لهذا السبب كانت الاشكالية المثارة بواسطة الفروقات بين السارد المشخص وغير المشخص. الأهل للثقة أو الذي ليس كذلك، مركزة كلها على تقدير **المسافات بين القارىء وهذا الكاتب الضمني**. ومن العناصر المميزة في هذا التحليل أن هذه المسافات ليست فقط على مستوى فضائي وزمني، ولا حتى على مستوى جمالي (أي على مستوى بنيوي كما عند **ستنازيل** مثلا) وإنما هي أيضا، وربما بالدرجة الأولى، على مستوى فكري وأخلاقي. بهذه المصطلحات: **المسافة وثقة القارىء في السارد**، أثار بوث مثلا مشكل الالتباس في أعمال مثل السقوط La chutte **لكامو** أو رواية Le tour d'écrou **لجيمس** وهي روايات يمكن لقارئها أن يثق في السارد.

مع و. بوث حلت مسألة **أصوات الكاتب** محل مسألة **الرؤى/ الرؤية في المحكي**، أو مسألة **وجهات النظر** التي تتعلق بالدرجة الأولى بالتنظيم الداخلي للعمل، وخصوصاً علاقات السارد بالشخصيات، وعلاقات الشخصيات فيما بينها. إن أصوات الكاتب هاته التي تعبر عن نفسها بالصيغ السردية والتشخيصية المختلفة، هي قبل كل شيء وسائل يحقق بواسطتها الكاتب التواصل. وهكذا، فإن **التعليقات** تسمح للكاتب بأن يوضح الوقائع، «يلخص الأخبار»، «يؤكد على دلالة الأحداث»، «يتحكم في التشويق»، «يعمم»، «يؤثر في اعتقادات القارىء»، «يدعم أو ينفي معاييره»، «يكسب صداقته»... إلخ (ص 165، 177، 213، 237) إن مشكل العلم الكلي للسارد

(ونكرر أن **بوث** ينسبه للسارد وليس للكاتب) لم يعد ينظر إليه في مظهره الجمالي (وليس أيضا بهدف بلورة دراسة بويطيقية) ولكن في مظهره الأخلاقي. ونفس الشيء يحدث في القسم الثالث من كتابه، حينما يحلل **بوث** الآثار المترتبة عن **الصمت** (الظاهر) للكاتب الذي يحدث حينما تتموضع وجهة النظر داخل وعي شخصية أو عدة شخصيات. في هذه الحالة يمكن للكاتب أن «يتحكم في اطمئنان القارىء عن طريق تصعيد قدرته على التعرف» (يثير **بوث** في هذا الصدد حالة قصوى تتعلق برواية «**المسخ** La métamorphose » **لكافكا**، وأن «**يتحكم في درجات الغموض والوضوح**» الشيء الذي يفرض على القارىء أن يفكك العمل الأدبي ويتعاون مع الكاتب. . . إلخ.

ولكن هذه التقنيات السردية التي يحللها بوث بتفصيل، والتي يبرز فعاليتها بواسطة أمثلة عديدة، لا يمكن - في نظره - إرجاعها إلى قوانين عامة، ملائمة للرواية كجنس أدبي. ومن جهة أخرى لا تكتسب هذه التقنيات أهميتها إلا في الحدود التي يخلق فيها الكاتب قراءة». إن مشكل بلاغة الرواية لم يعد هنا مشكل علاقات السارد بحكايته، ولا مشكل البنيات الداخلية للمحكي، وهو ما سيكون بالنسبة للألمان، ولكن مشكل علاقة الكاتب بقارئه. إن كيفية الكتابة تأخذ معناها تبعاً لمسألة لمن توجه الكتابة (ص 396)[2].

---

2) **ملحوظة**: يمكن أن نضيف لهذا الباب المتعلق بالمجال الانجليزي، الكتاب السويدي، ولكن المكتوب بالانجليزية، لبرتيل رومبرغ Bertil ROMBERG : **Studies in the narrative technique of the first-person novel, Lund, 1962.** ففي فصل أول مخصص لـ«نظريات الرواية بضمير المتكلم والتقنية السردية»، يدرس الكاتب مختلف نظريات وجهة النظر، ويميز، من جهته، بين ثلاث حالات أساسية: 1. المحكي ذو الكاتب المرئي والعالم بكل شيء، 2. المحكي الذي توجهه وجهة شخصية (أو عدة شخصيات)، 3. المحكي «السلوكي» الموضوعي الخالص، 4. المحكي بضمير المتكلم، حيث يختفي الكاتب لصالح شخصية - ساردة -،وقد خصصت لهذه الوضعية السردية الأخيرة بقية الدراسة، الموضحة من خلال أمثلة من **Simplicissimus** لغريملز هوزن Grimmels HAUSEN (وهو محكي سير - ذاتي خالص)، من **Grüne HEINRICH** لغوتفريد كيللر Gottfried KELLER (وهي سيرة ذاتية تتكون من قسمين سرديين متفرقين)، من **Clarissa** لريشاردسن RI-CHARDSON (وهي رواية بالمراسلات)، ومن **Quatuor d'Alexandrie** لِلاَورنس دوريل Lawrence DURELL (وهو محكي سير - ذاتي مأخوذ من قسم يحكى بضمير الغائب - Mountolive).

III . المجـال الألمانـي

1. السيـاق التـاريخـي.

خلال سنوات 1864-1898 ظهرت سلسلة من الكتابات لفريدريك **سبيلهاكن** Friederich Spielhagen متعلقة ببويطقا (Poetik) الرواية، حيث طرح بإلحاح مثالا للموضوعية المطلقة. إن الرواية البويطيقية (dischterische)، هي التي يختفي فيها الروائي تماماً لصالح شخصياته وأفعالها، ولا يسمح بتسرب أي رأي ذاتي. إن تدخلات السارد يجب أن تلغى بشكل راديكالي من «صورة العالم» (Welt-Bild) هاته، التي تبدعها «المخيلة المبتكرة» للكاتب. ففي حالة وجودها، تشكل ضعفاً مزدوجاً:

1 . إنها تبرز الذاتية المحدودة وغير الجوهرية للمبدع، والتي يجب أن تختفي أمام الخاصية الكونية لعمله.

2 . وتكسر الاحتمالية (Wahrscheinlichkeit) : أي انسجام العالم المعروض.

للوهلة الأولى يبدو أن هذه التوضيحات تشبه بشكل مثير توضيحات هـ. جيمس ونجد أنفسنا أمام مثال صاغه بفرنسا في نفس الفترة فلوبير، أستاذ جيمس، ففي نظره، كما نعرف، «**يجب على السارد أن يقلد الله في إبداعه، أي أن يفعل ويصمت**» (رسالة إلى اماليه بوسكيه، 20 غشت 1866). وكما ثار فورستر (Forster)، وبعده و. بوث على اختفاء الكاتب، وقاما برد فعل ضد دوغمائية وجهة النظر المدمجة (داخل العمل)، عمل كل من أوسكار والزيل (O. Walzel) وكيث فريدمان (Käte. F.) منذ سنوات 1910-1915 على استرجاع حقوق السارد وامتيازاته. وفي السنوات الأخيرة قام وولفكانك كيزر (Wol-fgang Kayser) بإيحاء من كيث فريدمان، بتأكيد أن موت السارد يعني موت الرواية، وكرد فعل هذه المرة ضد نزعات الرواية الحديثة (كما أسسها جويس وفرجينيا وولف مثلا).

وبخصوص غياب أو حضور الكاتب في المحكي (لأن السارد المقصود هنا يماثل الكاتب الضمني عند بوث)، فإن نفس الأسئلة هي التي تطرح: التواصل مع القارىء

(م. مذكـور ـ كايزر 1958)، الاختلافات بين صيغ العرض، دور الرؤى أو «مراكز التوجيه» داخل المحكي . . . إلخ.

إلا أن السياق الذي تطورت فيه النظريات الألمانية يختلف تماما عن السياق الذي أوضحنـاه قبـل قليل بالنسبـة للنظرية الانجليزية. ففي حين أن هـ. جيمس ولوبوك والآخرون بعده قد قاربوا المشكل كفنانين أو على الأقل كنقاد همهم إبراز فرادة الأعمال الأدبية وخاصيتها الفنية، نجد أن سبيلهاكن Spielhagen وبعده كيث فريدمان وأوسكار والزيل وأتباعهم يتناولون المشكل من زاوية المنظرين المهتمين بوضع «بويطيقا» للرواية. إذا كانت مثلا نظرية سبيلهاجن تبدو خاطئة في نظر ك. فريدمان، فلأنها تتناقض مع جوهـر الفن السردي (كلوتـز ـ ص 168) وحينـما استندت ك. فريدمان إلى (مسألة) الاختلاف بين الأنواع، وأثارت الاعتراض القائل بأن الأعمال الأدبية الخاصة هي دائما مختلطة (mixte)، عارضت بشكل له دلالته بين المبادىء التي تأتي من النظرية والتي تعتبر أدوات للمعرفة، وبين الوقائع التي تلاحظ على المستوى التجريبي، وتوضح ذلك بقولها: «في علوم الطبيعة كما في علوم اللغة (مثلما هو الشأن مثلا مع البحور الشعرية)، فإن من الضروري تأسيس مبـادىء أسـاسية (Grundelemente) تسمـح بفهم تحولات الظواهر الواقعية» (كلوتز ص 171).

بعـد خمس وأربعـين سنـة، سيدرس ف. ك. ستـانـزيل (F.K.Stanzel) بدوره «الأوضاع السردية» المختلفة بهدف وضع نمذجة للرواية، وقد أوضح أن «نماذج الرواية من تشييد الفكر، وأنها، رغم عدم تحققها أبداً في الروايات الخاصة، تساعد على فهم الرواية كخطاب أدبي» انطلاقا من شروطها الممكنة (1964، ص 8) وقد استعمل تعابير مماثلة لتعابير ك. فريدمان، إلا أنه يستوحي هذه المرة منهجية العلوم الاجتماعية (النماذج العليا لماكس فيبر).

إن هذه البويطيقا (التي تستوحي أساسا مورفلوجيا غوته) تتطور من جهة أخرى صوب أفق فلسفي، وهنا خاصيتها الثانية.

أكيد أن المراجع الفلسفية تختلف مع مرور السنوات. فبينما يعتمد سبيلهاكن على المثاليين الهيجليين المتأخرين، و. ف. هامبولدت (W.V.Humboldt)، وفر. شليجل (Fr.Schlegel)، يستعين ف. ستـانـزيل بتصـورات الفينـومينولوجي الهوسيرلي رومان انجـاردن (أنـظر أيضـا (Das literarische Kunstruerk 1913)، ومـع ذلك فإن مختلف التحليلات تتطور دائما في إطار جمالية فلسفية. ويبدو أن ليس هناك منظر ألماني يتخلى عن الاخلاص للتصورات التي عبر عنها ديلتي، والتي بمقتضاها «يجب على البويطيقا أن تعتبر

كابستملوجيا، ويجب أن تكـون نقـطة انـطلاقهـا هي موقف خيال الشـاعر تجاه العالم التجريبي». أنظر و. ديلتي : (Le monde de l'esprit, l'imagination poétique. Eléments d'une poétique, Aubier 1887.) ج II ، ص 111 وما بعدها).

ويقدم إ. سبرانج (E.Spranger) مثلا مميزا لهذه المقاربة الفلسفية، في دراسته حول «المنظورية السيكولوجية في الرواية». ويفتتح بالفعل مناقشته بملاحظات حول علاقات الأنا بالعالم، التي أخذها عن ليبنتز (Leibnitz)، لينتقل بعد ذلك إلى الحالة الخاصة للشاعر الغنائي، والشاعر الملحمي (كلوتز ص 217). ويمكن أن نعتبر بنفس الشكل أن دراسة كايزر (Kayser) في مقاله **من الذي يحكي الرواية ؟** ترتكز على المسلمة الجمالية التي تعتبر بمقتضـاهـا قوانين الفن مخالفة لقوانين الحياة. وهنا يحل محل الكاتب الحقيقي، المنتج للرواية «خـالق أسـطوري»، يعرف مع ذلك كـ«روح للمحكي». مع كايزر، كما مع سبيلهاكن نجد أنفسنا «داخل الهالة السحرية للشعر بصفة عامة».

رغم هذه السمات المشتركة وخارجها فإن مقاربات المنظرين الألمان تختلف فيما بينها. فقد تطورت أولا مع مرور السنوات وتأثرت من جهة أخرى بأعمال أجنبية، وتجددت تحت هذا التأثير. إذا كان و. كايزر قد أقام العلاقة مجدداً مع تقليد قديم، جرماني نموذجي، فإن ف.ك. ستانزيل، المطلع على النظريات الانجليزية، يقترح نظرية وتصنيفا يأخذان بعين الاعتبار منجزات النقد الأنجلوسكسوني. ومع ذلك فإن كل الدراسات المتأخرة ترجع علنا إلى الأعمال القديمة، والتي أعيد نشرها، من جهة أخرى. وتندرج بالفعل الأبحـاث حول وجهـة النظر في إطار بويطيقا بنيوية، كما رأينا. إلا أن هذه الأبحاث الشكلية، التي مثلت أساسا لـ Literztur Wissen schaft، في بداية القرن، كانت موضوع إبعاد تام خلال السنوات السوداء للاشتراكية الوطنية. وفي المقابل عرفت انطلاقا جديدا بعـد الحـرب. إن هذه الـظاهـرة التي تشبـه ما حدث لأعـمال الشكلانيين الروس مع الستـالينية، تفسر الاهتـمام الجـديد بمشاكل تمت صياغتها الأولى في سياق، قد يبدو متجاوزاً لاعتبارات كثيرة. وينتج عن ذلك، على كل حال، أنه لا يمكن الحديث عن الأعـمال المتـأخرة دون عرض للأعمال القديمة، مادامت هذه الأخيرة تشكل الأساس النظري للأولى.

2. من سبيلهاكن إلى كايـزر: دور السارد في المحكي.

إن النقاش حول فضائل كل من السرد الموضوعي المتميز بغياب السارد (كصورة للكـاتب) وفضـائـل السرد الـذاتي المتميز بحضـوره، قد افتتـح من طرف اسبيلهاكن

(1833-1898) وك. فريدمان (1910)، ولكنه استمر حتى 1939، مع عدد هائل من الأنصار لكلا الموقفين. ولا يبدو ضروريا تقديم لائحة لهم (أنظر ببليوغرافيا ج. ر. فراي Frey). وإذا كان المشكل قد اقتصر على مشروعية تدخل أو عدم تدخل الكاتب، فإننا نفهم بصعوبة لماذا أسالت هذه القضية حبراً كثيراً بهذا الشكل. يمكن أن نستوحي «صواب الرأي» الانجليزي، لنقول إنه من غير الممكن وضع قوانين عامة للرواية. إلا أن هذا سيؤدي في نظرنا إلى إهمال ما هو أساسي في هذه الاشكالية، التي لا تطرح في نظرنا على مستوى تقني، وإنما على مستوى بويطيقي.

بما أن ك. فريدمان ترفض تصور سبيلهاكن حول الموضوعية الروائية باسم جوهر الفن السردي، يجب أولا أن نحدد ما يقصده هذا الأخير بالموضوعية. ويكفي أن نقرأ فصله حول **الرواية بضمير المتكلم** (أنظر كلوتز) لندرك أن هذه الموضوعية، وعلى عكس ما تقوله عنها ك. فريدمان، لا تختزل في المسألة «الشكلية المحضة» المتعلقة بغياب تدخلات الكاتب.

إن سبيلهاكن، حين يقترح تصوره حول مثال الرواية، يعود إلى غوته، يقول «إن الرّاوية (المحترف) (rhapsode) لا يجب أن يظهر بنفسه في عمل، ككائن علوي، والأفضل أن يقرأ من وراء ستار، بشكل يجعله يجرد شخصيته، ويجعلنا نعتقد أننا نسمع آلهة الفن نفسها» (Essai sur la poésie épique et dramatique, 1797) أكيد أن سبيلهاكن يعتبر الملحمة الهوميرية نموذجا للموضوعية، لأن ذاتية الشاعر في عمل كهذا تتطابق مع «الروح الشعرية للشعب». وتختفي بالتالي نهائيا (إن شعر الشعب نفسه هو الذي يتحدث من خلال صوت الشاعر) (كلوتز، ص 77). ولكنه يعترف عن صواب أن موضوعية كهذه قد أصبحت مستحيلة في العصر الحديث (أي في المجتمع البورجوازي) لأن الفرد المبدع قد انفصل ليس فقط عن «شعبه» بل انفصل أيضا عن كل القيم المعترف بها كونيا.

إن الموضوعية التي يمكن أن يصل إليها، يجب البحث عنها وراء حدود هذه القطيعة وهذا العزلة. أن يتخلى عن شخصيته «ليترك الكلام لآلهة الفن»، معناه في نظره أن يتحول داخل عمله. ولكي نوضح إلى أي حد يبتعد سبيلهاكن عن الدوغمائية التي تنسب إليه، يكفي أن نقول إنه ـ على غرار و. كايزر بعد 50 سنة ـ يعتبر الرواية بضمير المتكلم (ويستند هنا إلى دافيد كوبرفيلد (D.Copperfield) أكثر «موضوعية». ففي هذه الحالة ينجح الكاتب في أن يتحول إلى «هو»، إلى آخر، ليعود إلى أنا منعكس، متوسطي. «حين يتعلق الأمر بالبويطيقا، لا يعتبر الكاتب شخصا، ولا يتمتع بحقوق، وفي المقابل، فإن لـ«أنا ـ السارد»، كجزء من العمل، كل حقوق التعبير عن ذاته، بما في ذلك آراءه

التي تصاحب الحدث» (كلوتز، ص 133). ألا نعتقد هنا أننا أمام كلام لجيمس جويس ودفاعه المشهور عن الصيغة الملحمية: «إن شخصية الفنان تتحول داخل السرد نفسه، وتحوم حول الشخصيات والأفعال كبحر حيوي. .» إنها الصيغة الملحمية التي يجب أن تصل حدود الموضوعية وحدود كثافة «الدراما»، وحيث «تتخلى شخصية الفنان عن شخصيتها» (Portrait de l'artiste en jeune homme) وقد ذكرته فريدمان، ص112).

إن سبيلهاكّن يطرح المشكل بتعابير الايهام، ولا يشك في أن أنصار «الموضوعية» يفضلون الايهام «المسرحي». أما ك. فريدمان وأتباعها، من والزيل إلى ك. همبورغر، فإنهم سيطرحون المسألة التالية: أليس هناك من فرق مبدئي بين الايهام الملحمي والايهام المسرحي؟ وما هو هذا الفرق؟ منذ الآن، لن يتعلق الأمر سوى بالسؤال حول الجنس الذي تنتمي إليه الرواية (وهو السؤال الذي ستحل محله في ما بعد مسألة نماذج الخطاب الأدبي).

وقد طالبت ك. فريدمان، مستعملة مصطلحات «عصرية» بشكل مدهش (كالتي نجدها عند لامير (Lämmer)، ك. همبورغر، ستانزيل، وبارت) بعدم الخلط بين الفروق المبدئية (بين الملحمة والرواية) وبين الفروق التاريخية (كلوتز، ص 173). فعلى المستوى «المبدئي» تشترك الملحمة والرواية، وتتعارضان مع المسرح في العناصر التالية: 1. إن السارد يتحدث فيهما عن وقائع ماضية. أما الممثل فينجز الأحداث كحاضر. 2. إن الوقائع الماضية تنقل من طرف وسيط يوجد في الحاضر.

إن هذا الاعتراف بالطابع غير المباشر للسرد الملحمي قد شكل الأساس الذي ستتبلور عليه النظريات المتعلقة بالأوضاع السردية المختلفة.

ونلاحظ أيضا أن المسألة المتعلقة بوضعية السارد بالنسبة لما يحكيه ترتبط بشكل وثيق بمسألة أخرى: وهي مسألة الازدواجية الزمانية للمحكي. إن مسألة قيمة الماضي، بالنسبة للماضي الملحمي (والتي نجد أصداء لها عند كايزر) قد أنجبت بشكل خاص كما أدبيا ضخما. ولكي يكون هذا «التحديد» تاما، يجب إذن أن نعرض هذا المظهر من المشكل أيضا. وبما أننا مضطرون الآن إلى الاختصار، نكتفي هنا بالاحالة على أعمال لامير، ستانزيل (1359) وخاصة أعمال كيت همبورغر التي أثارت من جديد في الآونة الأخيرة النقاشات حول هذا الموضوع.

إن ما تطرحه ـ على كل حال ـ كيت فريدمان، هو أن السارد يشكل بنيويا (مبدئيا) جزءاً من المحكي، ويتعلق الأمر بمعاينة الأشكال التي يمكن أن يأخذها ليتنكر، ومعاينة النتائج المترتبة عن ذلك.

حول هذه النقطة الأكثر تقنية، والتي تقربنا من الاشكالية الأنجلو ـ سكسونية، تمت صياغة الأسئلة عند الكتاب القدماء، وبمصطلحات شبه مماثلة لتلك التي صادفناها في «المجال الانجليزي». هكذا عاد ف.ك. ستانزيل، الذي صاغ كما قلنا تركيبا بين تقليدي البويطيقا الألمانية والنقد الانجليزي، إلى التمييز الذي وضعه أ. لودفيج Otto Ludwig منذ 1891 (والذي أخذه أوسكار والزيل بدوره سنة 1915 والذي يرجع إلى البلاغة القديمة) بين السرد بحصر المعنى والسرد المشهدي. وسوف يكتفي بتحديد أكثر وضوحا ـ قليلا ـ لخصائصهما بالحديث عن سرد إخباري وعرض مشهدي. وهذا التمييز يشمل بدقة ذلك الذي سبق أن رأيناه بين الحكي Telling والمشاهدة Showing، وذاك الذي سنجده عند ج. بويون J.Pouillon بين القول Dire والعرض Montrer.

حين أدخلت ك. هامبورغر السارد داخل المحكي من جديد، أثارت أيضا مسألة «وجهة النظر» (Blick punkton). «وجهة النظر» هاته التي يتموضع فيها السارد «تتجلى ـ كما تقول ك. هامبرغر، في الدور الذي يعلبه الوسيطي، داخل السرد نفسه، وفي المكان الذي ينظر منه إلى شخصياته» (ص 33)، وعلى عكس ما حدث في أنجلترا، فإن منظري ونقاد الرواية الألمان لم يستعملوا مصطلح «وجهة النظر»، وإنما تحدثوا عن الموقع (سيرانجر) وعن المنظور (كايزر) أو عن الوضعية السردية (ستانزيل).

إن هذا المظهر من نظرية ك. فريدمان يقربنا من نظرية «الرؤى» التي بلورها ج. بويون، ونظرية الأوضاع السردية التي بلورها ستانزيل. إلا أن سبرانجر E.Spranger قد حرص ابتداء من 1830 على فحص أعمال غوته من هذا المنظور. وقد سبقت دراسته دراسة ستانزيل وبويون، وهي لهذا الاعتبار جديرة بالتنويه. وقد ألح سبرانجر فعلا على أحد أهم مظاهر هذا المشكل: علاقة السارد بشخصياته. وكما فعل بويون بعد عدة سنوات، قارن سبرانجر بين الرؤية التي قد يكونها القارىء عن شخصيات الرواية، وبين الرؤية التي يمكن أن نكونها عن الشخصيات الأخرى في الحياة «الواقعية». ويميز بالاضافة إلى ذلك بين صيغتين للفهم، حسب ما إذا كان السارد يتموضع «خارج» شخصياته أو «داخلها» (كلوتز، ص 219-220). إن الأمر يتعلق إذن بمقارنة سيكولوجية ليست عديمة العلاقات بالمقاربة التي أورثتها الفينومينولوجيا الوجودية عند سارتر للمنظرين والنقاد الفرنسيين لسنوات 1940.

3. ف. ك. ستانزيل.

بعيدا عن التشكيك في هذه المبادىء والتصنيفات التي أثرناها هنا، حرص ستانزيل، على العكس من ذلك، على توظيفها بهدف تأسيس نمذجة للرواية. وبتأثير

كبير من النقد الأنجلو ـ سكسوني، من جهة أخرى، قدم تركيبه، بالاضافة إلى ذلك، عدداً من المقاييس التصنيفية التي يمكن أن تفيد إلى حد كبير الناقد المهتم بدراسة أعمال روائية خاصة.

ورغم أنه قرأ بـوث واستعمل بعض تصوراته (خاصة تصوره حول السارد الأهل أو غير الأهل للثقة) فإن ستانزيل لا يتردد في تصنيف المحكيات إلى ثلاثة أنماط أو أشكال نموذجية. إن الأمر يتعلق بالنسبة له، ليس بالبحث عن وسائل لتمييز مختلف أصوات الكاتب، ولكن بتحديد أشكال بناء الرواية. يقول: «إن التصنيف النمذجي يشبه عملية تصوير بالأشعة لبنية المعنى» (1955، ص 10). إن المبادىء التنظيمية التي يخضع لها كل نموذج روائي يجب أن تسمح «للمؤلف»، عن طريق مقارنة الظواهر الخاصة بالقوانين العامة، بتمييز خصوصية الأعمال المتفردة (ص 10).

إن هذه النمذجة يجب أن توضح في نفس الوقت مظاهر وصيغ التخييل، أو كما يصوغ ذلك ستانزيل، «الدور الذي يقوم به السارد، وهيمنة أحد الشكلين الأساسيين Grundforman للسرد»: (القول والعرض) (ص 16).

انطلاقا من هذه المبادىء، ميز ستانزيل بين ثلاثة أوضاع سردية:

1. Die auktoriale erz ählsituation : (وهو تعبير لا يُمكن ترجمته، ولكنه يلائم تقريبا «المعرفة الكلية للكاتب ـ المؤلف» عند فريدمان)، وتتميز هذه الوضعية بحضور سارد شخصي يعبر عن وجوده من خلال التدخلات والتعليقات، ولا يجب أن نخلط بين هذا السارد وبين الكاتب. إنه «صورة مستقلة يخلقها الكاتب، بنفس الشكل الذي يخلق به الشخصيات»، وما يميز هذه الوضعية هو كون «الوسيط الذي ينقل الحكاية يتموضع على العتبة التي تفصل عالم الرواية المتخيل عن واقع الكاتب والقارىء». والصيغة المهيمنة هنا هي السرد الاخباري. وحينما نستعمل (هذه الوضعية) يصبح العرض المشهدي ثانويا، خاضعا للشكل الآخر (القول Dire).

2. Die Erzähl situation : وتختلف هذه الوضعية السردية عن سابقتها بكون السارد هنا في نفس الوقت شخصية من شخصيات الحكاية (ويعترف ستانزيل بأن هذا «الشكل النموذجي» يعرف عدة تغييرات شكلية، ويمكن من جهة أخرى أن نرجع هذه الوضعية إلى الوضعية اللاحقة).

3. Die personal erzähl situation : حيث يبدو وكأن السارد اختفى نهائيا خلف شخصياته التي تحمل في هذه الحالة قناعه. (Persona-Rollenmaske) ويتوهم القارىء هنا

أنه يرى ما يعرض من أحداث من خلال وعي شخصية أو عدة شخصيات مساهمة (في الحكاية)، والصيغة السردية المهيمنة هنا هي العرض المشهدي.

نلاحظ أن هذا التصنيف يتقاطع مع تصنيف لوبوك، إلى حد أنه يشمله (وليس الأمر كذلك مع تصنيف فريدمان، ولا هو كذلك، لأسباب أخرى، مع تصنيف بويون). أما النتائج التي يصل إليها ستانزيل من هذا التصنيف فلا تختلف بدورها عما توصل إليه لوبوك اختلافا كبيراً. إن الاختلاف الذي يحدث هنا هو غياب أي تراتب هرمي للنماذج من جهة، ومن جهة أخرى، كون ستانزيل في بقية كتابه يسجل قائمة منظمة للاحتمالات الشكلية لهذه النماذج. وقد اعتمد في هذه النقطة على تحليلات بوث (مع تبسيطها) حينما طرح فعلا تصوره حول مسألة الوظائف البلاغية لمختلف نماذج الساردين: إلا أنه عاين أيضا العلاقات بين الوضعية السردية والمظاهر الأخرى للبنية الروائية: الزمانية، الفضاء، العلاقات بين الشخصيات. وقد أوضح أن كل هذه العناصر يتغير شكلها تبعا للأوضاع السردية المختلفة. إن هذه المقاربة الشكلية التي تأخذ بعين الاعتبار النظام الذي تشكله مظاهر العمل الأدبي هي دون شك التي تمثل القيمة الأساسية لمساهمته. ولكن نظرية ستانزيل لا تحل في نفس الوقت المشكلة التي أثارها بوث، والمتعلقة برؤية القارىء لكاتب ضمني يتموضع، رغم أنه «مبني» انطلاقا من معطيات الكتاب، خارج الايهام الذي يحدثه التخييل.

IV . المجــال الفـرنســي

1. السيـاق التـاريخـي.

إن الكتاب النظري الوحيد المخصص لوجهة النظر، كما نعرف، هو كتاب ج. بويون. وعدم الاهتمام هذا بالمشاكل التي أثرناها أعلاه يفسره دون شك تقليد جامعي ظل (على الأقل حتى السنوات الأخيرة) يجهل أي «علم للأدب» يفهم كعلم لخصائص الخطاب الأدبي، على عكس التقليد الجامعي الألماني. ويمكن تفسير هذه الوضعية أيضا بالقطيعة بين الكتاب (الذين طرحوا على أنفسهم، ولازالوا، مشكل وجهة النظر) وبين المتخصصين في النقد المسمى علميا، الا أن مشاكل وجهة النظر قد أثارت في نفس الوقت انتباه بعضهم. ويمكن أن نميز بين ثلاثة مراحل لتطور هذا الاهتمام.

المرحلة الأولى يمكن تسميتها حسب تعبير ميشيل رايمون M. Raimond مرحلة «الاهتمام والحيرة». أما الثانية فتتميز بتأثير سارتر في النقد الأدبي، وعموما تأثير الفينومينولوجيا في صيغتها الوجودية. وأخيرا تتميز الثالثة، الأكثر حداثة بتأثير اللسانيات البنيوية.

وكما أوضح م. رايمون ذلك في كتابه «أزمة الرواية» فإن الكتاب قد اهتموا بموضوع وجهة النظر الذي يجب أن يتبنوه في رواياتهم، منذ ما قبل سنوات 1940-1945. وقد كان هذا الاهتمام، في فرنسا كما خارجها، مرتبطا بضرورات «الواقعية» وقد عبر عن نفسه بوضوح عند كتاب أمثال موباسان Maupassant وبورجي Bourget : «اذا كان من الواقعية أن يوصف لنا بدقة المكان الذي تعيش فيه الشخصية (كما يفعل بلزاك) فمن الواقعية الأكثر دقة ألا يعرض لنا من هذا المحيط إلا المجال البصري المدرك من طرف البطل، بل أكثر من ذلك، ألا يوصف بتاتا» كما يشرح م. ريمون (ص 302).

وقد تجذر هذا التصور حول الواقعية مع مرور السنوات، بواسطة التجارب الكثيرة والناجحة لأكبر الروائيين، إلى حد أنها أصحبت عقيدة: «إننا ننظر الى القرار الاختياري الذي يتخذه السارد بالتخلي عن معرفته الكلية، وحضوره الكلي في كل مكان، ليلتزم

بأوضاع شخصيات شاهدة، كإنجاز للرواية الحديثة» (بلان Blin ص 16). إن هذه الوضعية ليست خاصة بفرنسا، فقد رأينا أن بوث وكايزر عارضا هذا الدوغم المتعلق بالاختفاء الضروري للكاتب.

ولتزكية هذا التصور (الذي لا زال مستبعدا أن يُعيد النظر فيه كل الكتاب، رغم أنهم لا يحترمونه، لأنهم يهتمون «بالكتابة» أكثر من اهتمامهم «بالواقعية»)، دفع سارتر، في مقاله المشهور حول مورياك بهذه الاهتمامات الى درجة قصوى من الدقة، وقدم لها كل المساندة التامة بالبرهنة الفلسفية. وهكذا انتقلت التصورات الفينومينولوجية الوجودية من مجال التجربة المعاشة الى مجال الفن: «ان الرواية تصنع من الوعي الحر والديمومة» (ص 56). هذه الفينومينولوجيا هي التي شكلت الأساس النظري لدراسة ج. بويون، وكذا تحليلات ج. بلان مثلا. كل هذا معروف جيدا وقد يبدو التذكير به نافلا. وكما أنه بدا لنا ضروريا وصف السياق الايديولوجي الذي تبلورت داخله تصورات المنظرين والنقاد الأجانب، لكي نتمكن من معرفة حدود حقل تطبيقاتهم داخل البويطيقا أو النقد، بدا لنا أيضا ضروريا، وبنفس الدرجة، دراسة الفرضيات الفلسفية التي تشكل أساس نظرية ج. بويون. إن هذه الفرضيات هي التي تسمح بالفعل بتحديد موقع نظريته بالنسبة للنظريات الأخرى (ونشير الى أن نظريته تشبه هذه النظريات دون أن تطابقها)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تسمح بتحديد الحقل الذي يمكن أن تشتغل داخله التصورات التي يقترحها.

إن التقدم الذي حققته البويطيقا في العهد الحديث بفرنسا، وخاصة التوجه الجديد للابحاث نحو دراسة بنيات المحكي، يجعل تحديده (تحديد هذا التقدم) أكثر ضرورة. فهناك التمييز الاساسي بين مستويي المحكي: **الخطاب والحكاية** (حول هذين المفهومين انظر تودورف 1966، ويمكن تسميتها في نظري السرد والتخييل) وهناك أيضا التحديد المتزايد الدقة للعناصر المنتمية لكل مستوى من هذين المستويين: فعلى مستوى الخطاب، هناك سجل الكلام، أشكال الخطاب، صيغ العرض، زمانية السرد. وعلى مستوى الحكاية، هناك منطق الافعال، نمذجة العوامل (actants)، الانتروبولوجيا. هذه التحديدات تفرض علينا فعلا أن نعيد النظر في مشكل المنظور السردي. هذا ما يكشف عنه مثلا مشروع تودروف سواء في محاولة تمييزه بين **مقولات المحكي الأدبي** أو في عرضه التركيبي حول البويطيقا البنيوية، الذي أوضح مدى تعقيد هذا المشكل. لا معنى لتلخيص هذه الابحاث هنا ما دامت في المتناول، ونفضل بدل ذلك الاهتمام بما يمكن أن يكشف منها بشكل جديد عن الاشكالية التي أثرناها لحد الآن. إن هذا سيسمح لنا، إن

لم يكن بالـوصول الى نتائج نهائية، فعلى الأقل بتسجيل مختلف مظاهر المسألة المتعلقة بوجهات النظر، والتي سمح لنا هذا المدخل لمختلف النظريات بتمييزها وإعادة صياغتها من منظور معاصر.

2. جان بويون: الزمن والرواية (temps et roman)

«لكي نفهم طبيعة الرؤية في الرواية، يكفي أن نلاحظ الرؤية الحقيقية» (1946، ص 36). عن هذه الفكرة التي عبر عنها مرارا (انظر مثلا ص 149) تستند كل دراسة الرؤى في المحكي عند ج. بويون. وعلى عكس المنظرين والنقاد الذي تحدثنا عنهم الى الآن، فإن ما يهم ج. بويون ليس التقنية وإنما السيكولوجية. إنه يرى، على غرار سارتر الذي يستوحيه مباشرة، أن «الاسلوب»، والشكل عموما، هما فعلا مظهران «ثانويان» في الظاهرة الادبية، وبالتالي يمكن إهمالهما: «في مجال الفهم الذي يكونه ويقترحه الروائي حول شخصياته وحول الأوضاع، يعتبر كل ما يتعلق بالتقنية الروائية المحضة ثانويا في العمق، بالنسبة لدلالات الرواية نفسها، وبالتالي لن نهتم بها بتاتا.. إن ما يهمنا هو الانـتروبولوجيا التي تكشفها أو تقترحها أو تثيرها (الرواية)، حسب الحالات، في ذهن القارىء» (ص 36).

إن هذه الافـتراضات السيكولوجية تؤدي الى إخفاء تدريجي لعدد من التمييزات الاساسية سواء بالنسبة للبويطيقا الروائية أو بالنسبة لنقد أعمال خاصة، ونعني بها التمييز بين الكاتب والسارد (ويتحدث بويون دائما عن الكاتب)، والتمييز المهم بنفس الدرجة بين زمانية الحكاية وزمانية السرد.

إن مقـاربـة ج. بويون ليست فقط سيكـولـوجية محضة، وإنما أيضا وفوق ذلك معيارية. إنها تصوغ معايير لطبيعة الرواية: «إن ما تريد الرواية التعبير عنه هو التطور الزمني لشخصية تلتقط في واقعها السيكولوجي» (ص 31)، ومعايير لقيمة الرواية: «لا قيمة للرواية ما لم تكن موضوعية، أي ما لم تحترم الشروط الواقعية لفهم الذات والآخر» (ص 25). (هل نحتاج هنا إلى التأكيد على أن التطور الحديث للادب السردي في فرنسا يعبر عن التحقق التاريخي لهذه التصورات ؟).

رغم هذه الافتراضات، فإن التمييزات التي صاغها ج. بويون لا تخلو من ملاءمة حينما تطبق على مستوى التخييل، أو بتعبير آخر على مستوى «الحكاية». من الصحيح تماما، بالفعل، أن «الطابع التخييلي للمحكيات الروائية (على الأقل في أغلب الروايات) لا يؤثـر في شيء على قيمتها السيكولوجية» (ص 34). حينما يتعلق الأمر مثلا بمنطق

الأفعال، أو العلاقات بين الشخصيات، أي بعناصر تتعلق بالقوانين المشكلة للعالم الذي نحكيه، فإن نظرية «الرؤى» ليست فقط ممكنة التطبيق، بل وموضحة الى حد كبير. وقد أوضح ذلك تودروف جيدا في دراسته حول (رواية) «الارتباطات الخطيرة» (1966). وقد قمت أنا نفسي بتجريبها - من منظور آخر - على رواية التحويل La Modification **لميشيل بوتور**. ورغم عدم اعتراف بويون، فإن تمييزاته تحيل على تقنية الرواية، وقد برهن ج. بلان بشكل كاف على الغنى النقدي لهذه المفاهيم من خلال تحليله الرائع «لتضييقات حقل (الرؤية)» «Restriction de champ» ، و«تدخلات الكاتب» عند ستاندال.

وهناك مظهر آخر من أهم مظاهر نظريته (التي ألح ستانزيل من جهته على تطويرها) وهو الذي يربط من خلاله بويون بين «وجهة النظر» والزمن. وهكذا، ففي حالة المونلوج الداخلي، كحالة قصوى «للرؤية مع» أوضح ج. بويون أن زمانية كلام الشخصيات ومشاعرها التي تعادل هنا الأحداث في الروايات الأخرى) تكون مماثلة - كما يصفها - للمدة المعاشة، وذلك باستعمالها للماضي والمستقبل من طرف الفاعل/المتكلم، انطلاقا من حاضر محتمل.

إلا أن ملاءمة هذه التحليلات لا تشمل مستوى السرد، أو الكتابة (وأقصد تنظيم الكتاب كمجموعة من الكلمات والجمل). إن القوانين المتحكمة في السرد ليست فقط مختلفة عن تلك التي تشكل العالم الذي نحكيه، بل يحدث غالبا أن تكون وظيفة القوانين الأولى هي تحطيم القوانين الثانية. وينتج عن ذلك، على عكس ما يقول بويون (وآخرون قبله) أن وجهة نظر القارىء ليست مترابطة بدقة مع وجهة نظر السارد (سواء أكان هذا الأخير «عالما بكل شيء» أم مدمجاً (في الحكاية). إن ما تعيشه مثلا الشخصية - السارد الذي نوجد «معه» في نفس الوضعية، كانفصال أو فشل، يمكن للقارىء، باعتباره يمتلك كل العلامات التي يتكون منها النص، أن يراه كنظام (هذه هي أيضا حال رواية **كالتحويل** Modification حيث السارد غائب، ووجهة النظر متموضعة في وعي إحدى الشخصيات، كما هي حال رواية مثل **الأوهام الضائعة**).

ويبدو لنا هذا على نفس الدرجة من الأهمية الى حد أن مستوى السرد يبقى الوحيد الجدير بالاعتبار في الروايات الأكثر حداثة: إن «ضمائر» الفعل مثلا لم تعد تحيل على «أشخاص» بالمعنى السيكولوجي، بينما الزمانية الخاصة بالكتابة هي وحدها القادرة على اظهار زمانية التخييل. لكي نكشف عن «دلائل السارد» signes de narrateur (بارث)، في هذه المحكيات، فإن «الفهم السيكولوجي» لا يمكن أن يفيد في ذلك، وانما يفيد التحليل النحوي والأسلوبي.

3. المشكلة في أيامنا هاته.

إن اعتبار المظاهر اللسانية للخطاب الادبي هو الذي يمنح مقاربات بارث وتودروف قيمتها. وهنا - كما هو واضح - يلتقي الفرنسيون بالأبحاث التي خاضها الألمان منذ عدة سنوات، إذ أن هؤلاء لم يفصلوا أبدا بالفعل بين دراسة الأوضاع السردية ودراسة «المقولات النحوية»: أزمنة الأفعال، الضمائر المنفصلة، صيغ الخطاب - المباشر وغير المباشر.. الخ. (أنظر مثلا: أ. والزيل، ف. ك. ستانزيل 1955، ب. وك. هامبورغر 1957).

إن المقياس الذي يميز بواسطته تودروف بين نوعين كبيرين من الأوضاع السردية: تمثيل représentation أو عدم تمثيل السارد (1968 ص 118) ينتمي إذن إلى مستوى لساني لأنه يرتكز على تحليل سياق التلفظ. إن هذا التمييز (الذي لا يجب خلطه بتمييزات بوث) يأخذ بعين الاعتبار الخصائص الأساسية للمحكي الأدبي بمظهريه اللذين أكدت عليهما سابقا ك. هامبورغر. ثم إنه ليس هناك ما يدعو الى الاستغراب في كونه أدخل مشكل المنظور السردي من جديد ضمن إشكالية أكثر عمومية، ألا وهي إشكالية أنواع أو أصناف الخطاب (تودروف 1968).

وهذه الأبحاث تتعارض - على العكس من ذلك - أو على الأقل تبتعد عن أبحاث و. بوث. وقد سبق أن رأينا فعلا أن هذا الأخير الذي رفض - عن صواب دون شك - بعض مبالغات النقد الشكلي، قد انتهى إلى رفض أي تحليل يهتم بالبيانات اللسانية المحضة للنص (تصنيفات ضمائر الافعال مثلا)، ليهتم بتحديد الوسائل التي تعبر عن «اصوات» الكاتب في كل عمل خاص، ولا ندري بالضبط كيف يمكن ملاحظة هذه «الأصوات»، بدون اعتبار لصيغ العرض والسرد. ومن جهة أخرى، فإن تحليل هذه الصيغ لا يمكن أن يتم إلا بواسطة الأدوات التي يقدمها النحو. ومن الصائب أن دراسة الأشكال اللسانية لا يمكن أن تتم إلا داخل السياق اللساني المحدد والمغلق نسبيا، الذي يشكله مجموع العمل المدروس؛ وهذه الأشكال لا يمكن بأي حال من الأحوال إهمالها حين يتعلق الأمر بتوضيح التنظيم الخاص لهذا النص الروائي أو ذاك.

إن التصورات المقترحة من طرف بوث ليست فقط غير قابلة للتلاؤم مع ما اقترحه سابقوه حينما ركزوا اهتماماتهم على صيغ العرض، وإنما تحتاج لأن تتمم بتحليل أكثر دقة لهذه الصيغ. وبنفس الشكل، فإن التمييزات الجديدة المستوحاة من اللسانيات، لا تسلب التمييزات المستوحاة من السيكولوجيا ملاءمته. وبعيدا عن أي موقف متشكك،

يبـدو لنـا أن اختلاف المقاربات وتعدد التصورات يبعث على التفاؤل، سواء في بلورة بويطيقا للرواية أو في تطوير نقد يهدف الى الكشف عما يكسب الاعمال خاصيتها الأدبية (أو كما يقال اليوم عن أدبيتها[3]).

3) نحن مضطرون إلى الاقتصار على ملاحظة واحدة فيما يتعلق بالمجال الروسي. لقد أثيرت مشكلة وجهات النظر لأول مرة من طرف أحد الشكلانيين، بوريس إيخنباوم، في بعض دراساته حول غوغول وليسكوف (وقد ترجمت إلى الفـرنسية في كتاب **نظرية الأدب**). وقد بنى ميخائيل باختين، فيما بعد، في أواخر العشرينات، تحليله للجنس الروائي على نظرية تتعلق بدور السارد. ومؤخرا، أثيرت نفس الاشكالية من طرف السيميائي السوفياتي ب. أوسبنسكي.

الاحالات والبيبليوغرافيا

R. BARTHES, «Introduction à l'analyse structurale des récits», in *Communications*, 8, Paris, Seuil, 1966.
W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.
N. FRIEDMAN, «Point of View in Fiction : The Development of a Critical Concept», *P.M.L.A.* LXX (Déc. 1965).
E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, London, 1947. Rééd. : Penguin Books, 1962.
K. HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1957.
H. JAMES, *The Art of Fiction and other Essays*, New York, 1948.
H. JAMES, *The Art of the Novel*, Critical Prefaces of Henry James, éd. by R. P. Blackmur, New York, 1934.
W. KAYSER, «Wer erzählt den Roman» ? in *Die Vortragreise*, Studien zur Literatur, Bern, Francke, 1958 (traduit ici-même).
W. KLOTZ, *Zur Poetik des Romans*, Darmastadt, 1965. (Anthologie d'écrits théoriques).
P. LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, London 1921 ; The Viking Press, New York 1957. (Le chapitre 5, qui porte sur «le point de vue narratif chez Flaubert» a été traduit et publié dans *Flaubert*, textes recueillis et présentés par R. Debray-Genette, Didier, 1970).
J. POUILLON, *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1946.
J. P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature, Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.
F. SPIELHAGEN, *Beitrage zur Therie und Technick des Romans*, Leipzig, Verlag Staackmann, 1883.
E. SPRANGER, *Der psychologische Perspektivismus in Roman.* Eine Skizze zur Theorie des Romans, erlaütert an Gœthes Hauptwerken. (Le chapitre 1 est repis in Klotz) Frankfurt an Main, Jahrbuch des freien Deutschen Höchstifts, 1930.
F. K. STANZEL, *Die typischen Erzählsituationen in Roman, dargestellt an Tom Jones*, Moby Dick, *The Ambassadors, Ulysses.* Wien-Stuttgart, Beitrage zur Englischen Philologie n°63, 1955.
T. TODOROV, «Poétique» in : *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Seuil, 1968.
T. TODOROV, «Les Catégories du récit littéraire». *Communications, 8, 1966. Repris, avec des modifications, in : Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.
O. WALZEL, *Das Wortkunstwerk* : Mittel seiner Erforschung, Leipzig, 1926. Rééd. : Heidelberg, Quelle und Meyer, 1966. (cf en particulier le chapitre II, 3 : Objektive Erzählung, 1915).
J. PUILLON, «Les règles du Je», *Temps Modernes, 12, Avril 1957*, p. 91-98.
M. RAIMOND, *La Crise du Roman.* Des Lendemains du naturalisme aux années vingt, Paris, Corti, 1966. (cf. 4e partie : *Les nouvelles modalités du récit*).
G. BLIN, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris Corti, 1954.
J. P. SARTRE, «François Mauriac et la liberté», in : *Situations II*, Paris, Gallimard, 1947.

المسافة ووجهة النظر
محاولة تصنيف

Distance et point de vue

Wayne C. Booth

إن النقاد الذين كانوا أول من أثار انتباه الجمهور إلى تصور وجهة النظر، لم يفترضوا أن هذا التصور سينكشف عن لا جدوى لا تقل عن لا جدوى التصورات الأخرى التي يستعملها الناس حينما يتحدثون عن التخييل. وحينما أوضح بيرسي لوبوك P. Lubbock الاستعمال الذي كان هـ. جيمس يعطيه «للوعي المركزي» كوسيلة للتمثيل[1]، وحينما يقول بأن «المشكل» المعقد لطريقة الصناعة الروائية» تهيمن عليه «العلاقة التي يقيمها السارد مع المحكي». فقد كان عليه أن يتنبأ بأن كثيرا من النقاد مثل فورستر E. M. Forster سيعارضونه إلا أنه كان من الصعب عليه أن يتنبأ أن أنصاره لن يقدموا أي فائدة كبيرة بالنسبة للكاتب أو الناقد (إن أربعين سنة من البحوث المنجزة حول وجهة النظر لم تكف)، لأنه يتعين على هؤلاء أن يقرروا ما إذا كانت تقنية معنية، في عمل أدبي خاص، كفيلة بإحداث أثر محدد. إنهم يقدمون لنا، من جهة، تصنيفات وأوصافا، نتساءل لماذا اهتموا بإنجازها. إن الكاتب الذي أحصى عدد المناسبات التي استعمل فيها الضمير «أنا» في كل روايات جين أوستن Jane Austen قد يبدو أكثر عبثية من أولئك الموسوعيين العديدين الـذين قدموا بتفصيل مفرط رسما للـ Ich - Erzählyng أو الـ Erlebte Rede أو المونولوج الداخلي منذ ديكنز إلى جويس، أو منذ جيمس إلى روب غرييه، ولكنه ليس أكثر غرابة عن الأحكام الأدبية. إن وصف العناصر الجزئية يقدم فائدة دون شك، إلا أنه ليس سوى مرحلة أولية، بالمقارنة مع ما قد يساعدنا على تفسير نجاح أو فشل الأعمال الفردية.

ومن جهة أخرى، فإن المجهودات التي بذلناها لم تجد شيئا، لأن المبادىء التي كنا نصوغها كانت وصفية بشكل مقصود. إذا كان إحصاء عدد المرات التي يظهر فيها الضمير «أنـا» لا يقول شيئا حول عدد المرات التي كان يجب أن يظهر فيها، - أن نصوغ أحكاما مطلقـة مجردة، لكي «نعـرض» أكثـر ونتكلم أقل، أن تكون تعليقات الكاتب قليلة، والتمثيل كثيرا، أن يكثـر الانسجام الواقعي، وتقل الارتدادات الاعتباطية التي تذكر القاريء باستمرار أنه يقرأ كتابا - كل هذا يوهمنا أننا اكتشفنا مقاييسا، بينما لم نكتشف شيئا

1) تقول مارتين ديزورمون (التي نقلت الدراسة إلى الفرنسية) إنها ترجمت كلمة dramatic، والكلمات التي من نفس الجذر بـ«représentation».

في الواقع. لقد كنا نصوغ أحكاما قاطعة في أغلب الأحيان، تقصد الرواية كلية، في حين أنه صحيح دون شك أن تجنب بعض طرق الحكي يمكننا من تحقيق بعض الآثار بشكل أفضل: كنا نجهل ما كان جيمس نفسه يعرفه جيدا: وهو أن هناك «خمسة ملايين طريقة لحكي حكاية واحدة» حسب الأهداف التي نقصد إليها. وكثيرون جدا هم أتباع جيمس الذين حاولوا أن يضعوا مسبقا الدرجة الدقيقة لسمك الواقعية، للسخرية، للموضوعية، أول لـ «المسافة الجمالية» التي يجب أن تعبر عنها أعمالهم.

إلا أن هناك آراء معارضة بدأت تسمع الآن بشكل متزايد؛ وأكثرها جدارة بالتسجيل هو ربما رأي كاتلين تيللوتسن Kathleen Tillotson في محاضرتها الافتتاحية بجامعة لندن: الحكاية والسارد. ورغم ذلك، تكثر الكليشيهات، حيث يتم التأكيد على تفوق «العرض» عن الحكي البسيط: نجدها في المجلات العلمية، الصحف الاسبوعية، في آخر الكتب التي تتناول طريقة قراءة الرواية، وفوق الأغلفة المغبرة. «إن الكاتب لا يحكي مباشرة، بل القارىء هو الذي يكتشف كل شيء بنفسه، انطلاقا من الكلمات، الحركات، وأفعال الشخصيات»، هذا ما يقوله لنا غلاف للمكتبة العصرية Modern Library بصدد «تسع حكايات» لسالينجر Salinger ، ومن الواضح أن هذه صفات حميدة وأن سالينجر سيعتبر مخطئا إذا ضبط وهو يحكي لنا الأشياء مباشرة.

بما أن اختيارات الروائي غير محدودة عمليا، فإن الحكم على آثارها سيسقطنا مجددا في نوع التفكير الذي استعمله أرسطو في كتابه «الفن الشعر»: إذا رغب الكاتب في أن يحدث هذا الأثر أو ذاك، فإن وجهة النظر هاته أو تلك صالحة، والاخرى غير صالحة. نحن جميعا نوافق على هذا: إن وجهة النظر ـ بمعنى معين ـ «حيلة» Truc تقنية، وسيلة، للوصول إلى أهداف أكثر طموحا. قد نؤكد أن التقنية هي الوسيلة التي توجد في متناول المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة، أو أنها الوسيلة التي يتوفر عليها للتأثير في الجمهور حسب رغباته: إلا أننا في جميع الأحوال، لا نستطيع أن نحكم عن التقنية إلا في علاقتها بالمفاهيم الأكثر عمومية للمعنى وللأثر الذي استخدمت لتحقيقه، ورغم أننا نخون، أحيانا، قناعاتنا الخاصة، فإن أغلبنا مقتنع بأنه ليس من حقنا أن نفرض على المبدع مقاييس مجردة مأخوذة من أعمال أخرى.

ولكن حتى حينما قررنا أن نعطي لأحكامنا شكلا افتراضيا «إذا كان... إذن»، فإننا قد ظللنا نواجه تنوعا في الاختيارات يحاصرنا. إن إحدى السمات الأكثر تمييزا لنقدنا هو عدم الاهتمام الذي نعبر عنه حينما نختزل هذا التنوع إلى مقولات بسيطة، ينكشف فقرها بمجرد أن نلقي نظرة عن أي رواية. إن نقاد مرحلة ما، كان بإمكانهم استعمال عدد

كبير، بما فيه الكفاية، من المصطلحات المتعلقة بالأثر: مثل «المأساة»، «الملهاة»، «التراجي ـ كوميديا»، «الملاحم»، «الرثاء» (Elégie)، «الهجاء» (satire)، «تمثيلية هزلية» (farce)، وهكذا دواليك. ورغم أن الانواع الكلاسيكية الجديدة قد استعملت بشكل صارم جدا، فإنها كانت تقدم إطارا مرجعيا قد يسمح للناقد المبدع بتحقيق التواصل: «إذا كان الأثر الذي تقصد إليه هو ما كنا ننتظره من تصور «المأساة» فإن تقنيتك ليست ملائمة». وإذا كان ما تشتغل فيه «ملهاة» محضة ـ يقول لنا دريدن Dryden في كتابه «مقالة حول الشعر المسرحي» ـ فإن هناك بعض القواعد التي يمكن الاعتماد عليها. قد تكون (هذه القواعد) مستعصية التطبيق، وقد تفرض مجهودا كبيرا لتدقيقها، وقد تقتضي عبقرية كي تصبح فعالة، ولكنها ليست أقل قدرة على مساعدة الفنان أو الناقد، لأنها تنبني على اتفاق عام يتعلق بأثر أدبي معروف. وقد أضيف إلى التمييزات السابقة ـ غالبا ـ نقد يرتكز على خصال ملزمة لكل الاعمال (الروائية)، يقولون عن الروايات بأنها تهدف إلى درجة مشتركة من السمك الواقعي؛ ويناقش الغموض والسخرية باعتبارهما جماليات لم تستنفد أبدا. (ويقولون أنه) يجب دائما استعمال وجهة نظر منسجمة، حتى لا نحطم الايهام بالواقعية... إلخ. إذا طبقنا الوسائل التقنية من أجل أهداف تبسيطية بهذا الشكل، فليس غريبا أن تصبح هذه الوسائل نفسها مبسطة. إننا نعرف، مع ذلك، إن احتكاكنا بالاعمال الخاصة أكثر تعقيدا مما تفترض المصطلحات (المستعملة)، إن الأحكام المطلقة حول «الحكي «raconter» لا تقنع أي قاريء لـ «توم جونز Tom Jones»، «الأناني l'égoïste»، «أنوار غشت Lumières d'Aout» أو «أوليس Ulysse»، إن المطالبة بألا يتوجه إلينا الكاتب مباشرة، في الكتاب الأخير، من بين أساطير النقد المعاصر الأكثر رسوخا بشكل غريب. إن هذه الأحكام المطلقة تناقض بوضوح التجربة التي كوناها انطلاقا من بضع عشر روايات جيدة تنتمي للسنوات الخمسة عشر الأخيرة، مثل رواية جويس كاري J. Cary «الأسير والطليق» التي نشرت بعد موت صاحبها، التي دفعت بنا إلى أن نكتشف من جديد إلى أي حد قد يكون «الحكي» مثيرا. إننا نعرف جميعا بالتأكيد أن الحضور المفرط للكاتب، كما يقول أرسطو، (ظاهرة) غير بويطيقية. ولكن هل الحضور الكثير حضور مفرط؟ هل هناك قاعدة مجردة يمكن تطبيقها على الرواية، أجنبية على مقتضيات الأعمال أو الأنواع الخاصة؟

إن احتكاكنا بالروايات الكبرى يجيبنا بالنفي. إن أغلب الروايات، مثل أغلب المسرحيات، لا يمكن أن تكون عرضا خالصا، مبنية كما لو كانت تحدث في لحظة محددة.

هناك دائما ما كان يسميه دريدن (عمليات الحكي relations)، محكيات ـ تلخيصات للحدث الذي وقع «خارج المشهد». إننا سنتجاهل دون جدوى هذا الواقع

المخرج: «إن بعض عناصر الحدث قابلة لأن تعرض، وبعضها الآخر قابل لأن يحكى». إنما، تحكى من طرف من؟ ومتى؟ وبأي تفاصيل؟ إن على المسرحي أن يقرر، وسيرتكز قراره على المقتضيات الخاصة بالعمل المنجز. أما حالة الروائي فمختلفة، أساسا لأن في متناوله عدداً كبيرا من الاجراءات: إن بإمكانه أن يكلم كل الأصوات التي يتوفر عليها المسرحي ، ويمكنه أيضا أن يختار ـ قد يقول البعض إنه يخضع لسحر ـ بعض أشكال الحكي التي لا تتلاءم بسهولة مع المشهد.

لسوء الحظ، فقد تكشفت مصطلحاتنا عن عدم ملاءمتها للاشارة إلى مختلف «أصوات» الكاتب. إذا أشرنا إلى ثلاثة أو أربعة ساردين كبار ـ ليكن «سيد هاميت بنينجلي Cid Hamet Benengeli ، عند سرفانتس، تريسترام شاندي، «كاتب» Middle-march ، وستريذر Strether في «السفراء les Ambassadeurs (مع كاتبها المختفي تدريجيا، والذي يجعل من وعي الشخصية مرآة للأحداث) ـ فإننا نفهم من جديد أن وصف أحد هذه الأصوات بتعابير اصطلاحية من نوع «بضمير المتكلم» و«العارف بكل شيء» يقول لنا الشيء القليل عن الطريقة التي يختلف بها صوت عن آخر، وبالتالي فإن هذا الوصف لا يقول لنا إلا الشيء القليل عن أسباب فعاليتها، مادامت أصوات أخرى نصفها بنفس التعابير لا تتوفر على أية فعالية. يتحدث بعض النقاد ـ عن صواب ـ عن مشكل «القدرة» ويوضحون أن الحكايات بضمير المتكلم تشكل أحيانا مصدرا لبعض الصعوبات، لأنه من المستحيل أن يعرف أحد كل ما يحدث ؛ هذا (الذي يبدو واضحا)، وإن هؤلاء النقاد سيضطرون غالبا إلى إعادة النظر في حكايات مثل موبي ديك Moby Dick حيث يمنح الكاتب لسارده معرفة حول أحداث تقع خارج المجال المخصص له.

لا يمكن أبدا أن نكون متأكدين من أن إغناء مصطلحاتنا سيطور عملنا النقدي، في حين لا يمكن أن نكون على يقين مطلق من أن المصطلحات التي اضطررنا مدة طويلة إلى الاشتغال بواسطتها لا تستطيع أن تساعدنا على وضع تمييز لآثار دقيقة (مثل جميع الآثار الأدبية)، دقيقة جدا بحيث لا يمكن سجنها في شباك ذات عقد رخوة بهذا الشكل. حتى وإن كنا نخاطر بإمكانية أن نبدو متعالمين، فإن الأمر يستحق أن نبذل من أجله جهدا لكي نهدف إلى تصنيف أكثر غنى لتنويعات «أصوات» الكاتب.

- I -

يبدو أن المقولة التي بولغ في استعمالها أكثر من غيرها هي مقولة الضمير. أن نقول عن حكاية بأنها محكية بضمير المتكلم أو الغائب، ثم نصنف الروايات تحت هذا الصنف أو ذاك، لن يعلمنا شيئا مهما، هذا إلا إذا أصبحنا أكثر دقة، ووصفنا الميزات الخاصة للساردين في علاقتها ببعض الآثار المرجوة. إن اختيار محكي بضمير المتكلم، يصبح أحيانا تقنينا مفرطا، فحينما يحصل السارد بضمير المتكلم «أنا»، بشكل مرتجل على معلومات ضرورية بالنسبة له، فإن الكاتب يضطر أحيانا إلى خلق أوضاع غير مماثلة للحقيقة. ولكن لا يمكننا أبدا أن نأمل الحصول على مقاييس مفيدة عن طريق اللجوء إلى تمييز يريد تقسيم التخييل في مجمله إلى مجموعتين أو ثلاث مجموعات على الأكثر. في تلك المجموعة «Henri Esmond» ، «Les voyages de Gulliver», «Tristram Shandy» «d'Amontillado la Banique» : وفي هاته المجموعة نجد «le Meil- leur des mondes», «les Ambassadeurs», «Tom Jones» «la Foire aux Vanités» ولكن التعليق في «la Foire aux Vanités» و«Tom Jones» يتم بضمير المتكلم، ويشبه غالبا الأثر الحميمي في «Tristram Shandy» أكثر مما يشبه أثر أعمال أخرى بضمير الغائب. وبنفس الشكل، فإن الأثر في «les Ambassadeurs» أكثر قربا من أثر الروايات الكبرى التي بضمير المتكلم، لأن «Strether» يسرد مرات متعددة حكايته الخاصة، رغم أنه يشير إلى نفسه دائما بضمير الغائب. أضيف حجة أفضل على كوننا نقدر هذا التصنيف أكثر من اللازم: إن كل التصنيفات التالية تنطبق بنفس الدرجة على السرد المنجز بضمير المتكلم أو بضمير الغائب.

- II -

هنـاك ساردون ينتمـون إلى العالم المتخيل، وساردون يوجدون خارجه. الأولون يختلفـون دائـما عن الكـاتب الضمني الـذي ينهض بمسؤولية وجودهم. أما الأخيرون فيختلفون عنه بصفة عامة.

1. الكاتب الضمني («الأنا الثانية» للكاتب):

حتى الرواية التي لا يمثل فيها أي سارد، تفترض الصورة الضمنية لكاتب مختف في الكواليس، أو محرك للأقنعة ، أو كما يقول جويس، صورة إله يقلم أظافره في صمت ولا مبالاة. هذا الكاتب الضمني يختلف دائما عن الانسان الواقعي، مهما كان تصورنا

حوله، ويخلق نسخة سامية لنفسه وهو يخلق عمله (الأدبي). كل الروايات تنجح في دفعنا إلى الاعتقاد بوجود كاتب نؤوله كنوع من «الأنا الثانية». هذه الآنا الثانية تقدم غالبا صورة عن الانسان، على مستوى عال من الدقة والصفاء، أكثر معرفة، وإحساسا وحساسية مما هو في الواقع.

إذا لم تحل الرواية نفسها صراحة على هذا الكاتب، فإننا لن نسجل أي اختلاف بينه وبين السارد الضمني، غير الممثل. في «القتلة les tueurs» لهيمينغواي مثلا، فإن السارد الوحيد هو الأنا الثانية الضمنية التي يخلقها هيمينغواي خلال محكيه.

2. الساردون غير الممثلين:

عموما، ليست الحكايات مبنية بنفس صرامة «القتلة les tueurs»: إن أغلب الحكايات تبدو لنا وكأنها مصفاة عبر وعي حاك، سواء كان متكلما أو غائبا. كذلك الشأن في المسرحية، فإن كل ما يقال لنا يحكيه أحد ما، وغالبا ما نهتم بالطريقة التي يعكس بها وعي السارد الأحداث الواقعة، بنفس درجة اهتمامنا بما يخبرنا به الكاتب نفسه في مجال آخر. فحينما يتحدث هواراسيو Horacio عن لقائه الأول مع الشبح - في هاملت - فإن شخصيته هو، ورغم أنها لا يشار إليها أبدا بوضوح كجزء داخل العنصر السردي، ليست أقل أهمية بالنسبة لنا في اللحظة التي نستمع فيها إليه. أما في التخييل، فما أن نصادف ضميرا للمتكلم حتى نعرف أن هناك ذهنا نشطا سيتوسط بيننا - نحن القراء - وبين الحدث. وحينما يكون مثل هذا الضمير («أنا») غائبا كما في «القتلة les Tueurs»، فإن القاريء غير العارف، قد يرتكب خطأ الاعتقاد أن الحكاية تصله دون وسيط، ولكن أكثر القراء سذاجة نفسه، ملزم بالاعتراف بوجود قوة وسيطة ومحولة في الحكاية انطلاقا من اللحظة التي يضع فيها الكاتب بوضوح ساردا في الحكاية، حتى وإن كان هذا الأخير مجردا من أي سمة شخصية.

إن أحد عيوب القراءة الأكثر انتشارا يولد من المماثلة الساذجة بين ساردين من هذا النوع، وبين الكتاب الذين خلقوهم. في حين أن هناك عمليا دائما فرق بينهما، حتى وإن كان الكاتب نفسه غير واع بذلك لحظة الكتابة. إن الكاتب الضمني، «الأنا الثانية» يتحول إلى بناء ينجزه ذهننا بمساعدة عناصر الحكاية المنقولة إلينا. وإذا كان أحد هذه العناصر يحيل نفسه علنا على سارد مدمج في الحكاية، فإن إدراكنا للكاتب يأتي جزئيا من الطريقة التي يقيم بها الضمير الحاضر «أنا» علاقته مع ما يعلن عرضه علينا. وحتى حينما يتعلق الضمير «أنا» أو «هو» المخلوق بهذا الشكل، بالكاتب نفسه علنا، - فيلدنغ، جين أوستن، ديكنز، ميريدث - فإنه يمكننا دائما أن نضع تمييزا بين السارد وبين الكاتب

الضمني الذي يدخله (في عالم الحكاية). ولكن، رغم وجود فرق بينهما دائما، فإن النقاد غالبا لا يولونه اهتماما إلا في حدود كون السارد ممثلا بشكل علني.

3. الساردون الممثلون:

إلى حد ما، حتى السارد الأكثر اختفاءا، «ممثل» بمجرد حديثه عن نفسه بضمير المتكلم، أو بمجرد قوله، كما فعل فلوبير، كنا («نحن») في قاعة الدرس حينما دخل شارل بوفاري. إلا أن عددا من الروايات تمثل ساردها بشكل أكثر اكتمالا. في بعض الأعمال، يصبح السارد شخصية مركزية، تتمتع بدينامية فيزيائية، ذهنية وأخلاقية كبرى (تريسترام شاندي Tristram Shandy، بحثا عن الزمن الضائع، د. فاوستوس Dr. Faustus). ففي أعمال من هذا النوع، يختلف السارد تماما عن الكاتب الضمني الذي يخلقه؛ أضف أننا نبني جزئيا شخصية الكاتب، بالاعتماد على ما يختلف به السارد عنه. إن تنوع النماذج الانسانية المقدمة كساردين، غني تقريبا بنفس درجة غنى الشخصيات التخييلية: يجب أن نقول تقريبا أو يكاد يجب أن نقول: لأن بعض الشخصيات لم تخلق لكي تسرد أو «تصفي» حكاية.

يجب ألا ننسى أن عددا من الساردين الممثلين لا يشار إليهم أبدا كذلك بشكل علني. بمعنى ما، فإن أي خطاب، أو حركة (هو) فعل سردي، ونجد في أغلب الأعمال ساردين مختفين، يشبهون «محللي» موليير (les raisonneurs) حيث يستخدمون لاخبار الجمهور بما يجب عليه معرفته، في الوقت الذي يبدو وكأنهم يقتصرون ببساطة على القيام بدورهم. وأهم هؤلاء الساردين غير المعلن عنهم هو دائما ذلك «الوعي البؤري» بضمير الغائب، الذي يصفي الكتاب عبره محكياتهم. وسواء كان هؤلاء «العاكسون» كما يسميهم جيمس أحيانا، مرايا جد ناصعة، واضحة، تعكس تجارب ذهنية معقدة، أو كانوا على العكس من ذلك «عدسات كاميرا» مضببة وحسية كما في أغلب الأعمال التخييلية، منذ جيمس، فإن هذا لا يقلل من وظيفتهم المحددة كساردين مصرح بهم.

لم يكن غابرييل قد وصل حتى الباب مع الآخرين، لقد توقف في جزء مظلم من المدخل، وهو ينظر نحو السلم، كان هناك، في الظل أيضا، امرأة في أعلى الطابق الأول. لم يكن بإمكانه أن يرى وجهها. ولكن كان باستطاعته أن يرى أهداب تنورتها ذات اللون الطيني، واللون الوردي البرتقالي، اللذين أظهرهما الظلام أبيضا وأسودا. لقد كانت زوجته، كانت متكئة على عمود الدربزين، وهي تستمع إلى شيء ما. كان غابرييل مندهشا من صمتها، واسترق السمع لينصت بدوره. ولكنه لم يكن يستطيع أن يسمع شيئا تقريبا، باستثناء أصوات ضحكات ومناقشات كانت تأتي من السلم الامامي، بعض

النغمات المعزوفة على أوتار بيانو، وبعض النوتات مغناة بصوت رجل . . . وتساءل عما ترمز إليه امرأة، حينما تستمع، على درجات سلم، في الظلام، إلى موسيقى آتية من بعيد.

إن الايجابيات الأكيدة التي تقدمها مثل هذه الطريقة للوصول إلى بعض الأهداف، قد شكلت سمة مهيمنة للنقد المعاصر، صحيح أنه مادام اهتمامنا ينصب على فضائل مثل «الطبيعي» «الحي»، فإن هذه الايجابيات تبدو غير قابلة للنقاش. وحينما نهدم المسلمة الشائعة التي نعتبر بموجبها أن أي تخييل جيد يسعى إلى أن يظهر هذه الفضائل بصدق، حينذاك فقط سنضطر إلى الاعتراف بسلبيات هذا الموقف. إن «العاكس» بضمير المتكلم ليس سوى طريقة من بين طرق أخرى، كفيلة بأن تجعل بعض الآثار غير مريحة، بل وخطيرة، حينما يكون مرغوبا في آثار أخرى غيرها.

– III –

من بين الساردين الممثلين ـ سواء كانوا «عاكسين» بضمير المتكلم أو الغائب ـ هناك ملاحظون خالصون (ضمير المتكلم في «توم جونز» «الأناني» «ترويلوس وكريسيدا» «Troï-lus et Gressida». وهناك فواعل ـ ساردون ذوو تأثير ملموس على مجرى الأحداث، (من المساهمة الدنيا لنيك Nick في «كّاتسبي الرائع» «Gratsby le magnifique» ، حتى الدور المركزي لتريسترام شاندي، مول فلاندرز Moll Flanders ، هاك ليبري فاين Huck leber-ry Finn ثم بضمير الغائب: بول موريل Paul Morel في «أبناء وعشاق Fils et Amants لد. هـ. لاورانس (D.H. Lawrence) ، ومن الواضح أن القواعد التي يمكن اكتشافها فيما يتعلق بـ «الملاحظين»، يمكن ـ أو لا يمكن ـ أن تنطبق على الفواعل ـ الساردين؛ ومع ذلك نادرا ما ينتبه إلى (هذا) الفرق حينما يتم الحديث عن وجهة النظر.

– IV –

إن الساردين والملاحظين (بضمير المتكلم أو الغائب) يروون حكاياتهم إما في شكل مشهد («القتلة Les tueurs »، «المراهقة L'age ingrat » لهنري جيمس) وإما في شكل ملخص، أو ما كان يسميه لوبوك Luboock «لوحة» (مثل حكايات أديسون Addison في «المتفرج Le Spectateur »، المجردة تقريبا من عناصر مشهدية)، أو ـ كما في الغالب ـ يركبون الشكلين معا.

إن التمييز الأرسطي بين الأنواع المسرحية (الدرامية) والأنواع السردية، والتمييز المعاصر المختلف قليلا بين «الحكي» (telling) و«العرض» (Showing) يغطيان معا بنفس الدرجة كل الحقل الأدبي، ولكن الشيء المقلق أن هذا التمييز يؤدي، كثمن لكونيته، نوعا من عدم الدقة الفجة، إن الساردين مهما كانت خصالهم، ملزمون إما بأن ينقلوا الحوارات أو يدعموها بـ «إشارات مشهدية» ووصف للديكور. ولكن، لنفكر في الاختلاف التام بين نتائج المشهد، تبعا لكونه منقولا من طرف هوك فاين Huck Finn أو مونتريزور Montre-sor (عند بو Poe) ـ وسوف نلاحظ أننا حين نصف جزءا ما بأنه «مشهد»، لا نقول شيئا مهما حول أثره على المستوى الأدبي. ولنقارن بين التلخيص الممتع لأثني عشرة سنة، الذي يمتد على صفحتين في «توم جونز»، وبين العرض الممل لعشر دقائق فقط من حوار غير ملخص، كتبه سارتر الذي ترك رغبته في «واقعية زمنية» تملي عليه مشهدا، في الوقت الذي كان فيه التلخيص يفرض نفسه. سوف نستخلص من هذا أن التعارض بين المشهد والتلخيص، بين العرض والحكي (أو بين أي زوج من المصطلحات الجدلية التي تحاول أن تغطي حقلا مثل هذا)، إن تعارضا كهذا، إذن ليس إلزاميا ولا معياريا، إنه وصفي فقط، بشكل فضفاض.

إن هذا التعارض، باعتباره وصفا، لا يقول لنا إلا الشيء القليل عن هذا الحقل، ما عدا إذا حددنا بدقة النوعية التي ينتمي اليها السارد المسؤول عن المشهد أو عن التلخيص.

— V —

إن الساردين الذين يسمحون لأنفسهم بالحكي، بنفس الدرجة التي يعرضون بها، يختلفون جدا حسب عدد ونوعية التعليقات التي تضاف الى السرد المباشر للاحداث ـ سواء في شكل مشهد أو ملخص. ومثل هذه التعليقات يمكن طبعا أن تشمل أي مظهر من مظاهر التجربة الانسانية؛ ويمكنها أيضا، بالاضافة الى ذلك، أن ترتبط بالتيمة المركزية بشتى الطرق، وبدرجات مختلفة.

إن معالجة هذه المسألة برمتها كما لو كانت مختزلة في إجراء وحيد، معناه الجهل بفروقات هامة، تمكننا من التمييز بين التعليق الزخرفي الخالص، والتعليق المستعمل لغايات بلاغية، والذي ليس جزءا من بنية العرض، وأخيرا التعليق المدمج في هذه البنية، كما في تريسترام شاندي.

– VI –

إن التمييز بين الملاحظين والعوامل ـ الساردين بكل أنواعهم يتقاطع مع تمييز آخر يفصل بين الساردين الواعين بأنفسهم ككتاب («توم جونز Tom Jons »، «ترتسترام شاندي Tristram Shandy »، «باركستر تويرز Barchester Towers »، «فخ القلوب L'At-trape-coeur »، «بحثا عن الزمن الضائع A la recherche du temps perdu » و«د. فاوستوس Dr Faustus »)، وبين الساردين أو الملاحظين الذين نادرا ما يتحدثون أو لا يتحدثون أبداً عن عمل الكتابة الوحيد الذي يقومون به، أو يبدو أنهم لا يعرفون أنهم يكتبون، يفكرون، يتحدثون أو «يصفون» عملا أدبيا (الغريب لكامو، الضحية La vic-time » لبيللو Bellow).

— VII –

إن الساردين و«العاكسين» بضمير الغائب، سواء كانوا أو لم يكونوا مشاركين في الحدث كفواعل، يختلفون بشكل ملموس، حسب درجة ونوع المسافة التي تفصلهم عن الكاتب والقارىء، وعن الشخصيات الأخرى في الحكاية التي يروونها أو «يصفونها». يتم الحديث غالبا عن هذه المسافة، بتعابير مثل «السخرية» أو «النبرة»، ولكن تجربتنا في الواقع أغنى بكثير مما تفرضه هذه التعابير. إن تصور «المسافة الجمالية» قد استعمل خصوصا في السنوات الاخيرة كنوع من المخزن الذي نضع فيه كل شيء، وذلك كلما اختلفت تجربة القارىء عن التجربة التي تفرزها معايير الكتاب. ولكن هذا التصور الهام يجب أن يقتصر طبعا على وصف درجة المجهود الذي يبذله القارىء أو المتفرج، حينما يريد أن ينسى اصطناعية العمل (الادبي)، وأن يتيه فيه. إن كل ما يشعرهما بأنهما إزاء موضوع جمالي، وليس إزاء الواقع، يضاعف المسافة الجمالية. إن ما أتناوله اكثر صعوبة وتعقيدا من أن يوصف، وليست المسافة الجمالية إلا أحد عناصره.

إن كل الأعمال التي نقرأها تحتوي على حوار ضمني بين الكاتب، السارد، الشخصيات والقارىء. إن كل واحد من هؤلاء يمكن أن يتماهى مع أحد العناصر الباقية، أو يدخل معه في تعارض تام، بخصوص أي نوع من القيم أو الأحكام: أخلاقية، ثقافية، جمالية أو حتى فيزيائية (هل القارىء الذي يتلعثم سيستجيب مثلي لتلعثم H.C. Earwicker ؟ لا بالتأكيد). إن العناصر التي نتحدث عنها بخصوص المسافة الجمالية، تشكل جزءا من هذا المشكل، طبعا ؛ إن الابتعاد في الزمان والمكان، الفروق الاجتماعية، مواضعات الخطاب والملابس: كل هذه العناصر: وغيرها أيضا تحدد

إحساسنا بأننا إزاء موضوع جمالي، تماما كما حدث في بعض المسرحيات المعاصرة، حيث أحدثت الأقمار الورقية وبعض حيل الاخراج Les effets de scènes غير الواقعية نتيجة «استيلابية» على المتفرج. ولكن يجب ألا نخلط بين هذه الآثار، وبين آثار أخرى على نفس الـدرجة من الأهمية، تنجم عن اللطف، وعن الخصال الشخصية للكاتب، السارد، القارىء، أو أي شخصية من المجموعة. ورغم أنه لا يمكننا أن نأمل في تناول مفصل لكل تنويعات «المسافة» التي تستطيع التقنية المعاصرة ضبطها، فإنه يمكننا على الأقل أن نحتفظ بفكرة أننا ننكب هنا عن مشكل يوجد وراء ذلك المشكل الآخر الذي يقوم على التساؤل حول المجهود الذي يبذله الكاتب كي يحافظ على «الايهام الواقعي» أو يحطمه.

أ ـ إن السارد قد يكون على مسافة طويلة أو قصيرة من الكاتب الضمني. وقد تكون هذه المسافة أخلاقية (Jason في مقابل Faulkner ؛ الحلاق le barbier في مقابل Lardner ؛ السارد في مقابل Felding في Janalthan Wild) . وقد تكون فيزيائية أو زمنية: إن أغلب الكتاب يبتعدون عن السارد، حتى وإن كان أكثر معرفة، لأنهم يعرفون، حسب كل الترجيحات ما هو المجرى الذي ستتخذه الأحداث في النهاية... إلخ.

ب ـ إن السارد قد يكون على مسافة طويلة أو قصيرة من شخصيات الحكاية التي يرويها، وقد يكون مختلفا عنهم، مثلا، اخلاقيا، ثقافيا، وزمنيا (السارد الراشد، و«أنا»ه الأصغر سنا في «الآمال الكبرى Les Grandes Esperances» لديكنز، أو Redburn لميلڤيل Meleville)؛ أخلاقيا، وثقافيا (Fowler السارد، و Pyle الامريكي في «امريكي هادىء جدا Un americain bien tranquille» لغرين Greene ، وهما معا غريبان بشكل راديكالي عن معايير الكاتب، ولكن بأشكال مختلفة)؛ اخلاقيا وانفعاليا (La Parure لموباسان، و Nuns at Luncheon لهوكسلي Huxley ، حيث يتظاهر الساردون بكونهم أقل انفعالا وتأثرا مما ينتظره موباسان وهوكسلي علنا من القارىء).

ج ـ إن السـارد قد يكـون على مسـافـة طويلة أو قصـيرة من المعايير الشخصية للقـارىء، فيزيائيا، وانفعاليا: (المسخ لكافكا)؛ أخلاقيا وانفعاليا (Pinkie في «صخرة بريغتون le Rocher de Brighton» لغرين Greene ، وشخصية البخيل في le Noeud de vipères لمورياك Mauriac ؛ والعدد الكبير من المرضى عقليا الذين حولهم التخييل المعاصر إلى كائنات بشرية مقنعة).

إن إحـدى العقد الأكثر انتشارا في التخييل المعاصر، المقدمة غالبا باسم رفض العقدة، تقوم على وصف شخصيات الساردين الذين تتغير سماتهم خلال الحكاية التي يروونها. فمنذ أن علم شكسبير للعالم المعاصر ما ضيعه اليونان على أنفسهم حينما أهملوا

نمو الشخصية (قارن ما كبث ولير بأوديب)، عرفت الحكايات التي تتضمن شخصيات نامية أو متقهقرة نجاحا متزايدا. إلا أنه وجب أن ننتظر اكتشاف كل استعمالات «العاكس» بضمير الغائب كي نعرف كيف نقدم ساردا يتغير بموازاة سرده. إن Pip الشيخ، في رواية «الآمال الكبرى les grandes espérances » يقدم كرجل كريم يوجد قلبه حيث يفترض أن يوجد قلب القارىء: إنه ينظر إلى «أنا»ه الأصغر سنا تبتعد عن القارىء ثم تعود، ولكن «العاكس» بضمير الغائب قد يقدم كما لو كان ينتمي، حسب العلامات الشكلية، إلى الزمن الماضي، بينما يكون عمليا هنا، أمام أعيننا، مقتربا أو مبتعدا عن القيم المفضلة لدى القارىء. لقد تصرف القرن العشرون كما لو كان عازما على استنفاد كل التحولات والتراكيب للوصول إلى النتيجة التالية: البداية من قريب، كما فعل Pip ، ثم الابتعاد، ولكن دون أن يتيه، فالعودة قريبا جدا؛ البداية من بعيد، ثم الابتعاد أكثر (إن كثيرا من التراجيديات المعاصرة أقل تراجيدية، لأن البطل يوجد بعيداً عنا منذ البداية، حيث لا نهتم لابتعاده عنا في الأخير، كما حدث لماكبث)؛ البداية قريبا جدا والانتهاء أقرب من ذلك. . . لا أستطيع أن أتخيل إمكانيات نظرية لم تجرب من قبل؛ وأي واحد قرأ كثيرا من الأعمال التخييلية المعاصرة، يمكنه أن يجد أمثلة متعددة.

د ـ إن الكاتب الضمني قد يكون على مسافة طويلة أو قصيرة من القارىء. وقد تكون هذه المسافة ثقافية (الكاتب الضمني لتريسترام شاندي الذي يجب ألا نخلط بينه وبين تريسترام، والذي يظهر اهتماما أكثر، ويعرف النزعة الانسانية الغامضة أكثر من أي واحد من قرائه)؛ أو أخلاقية (أعمال ساد Sade) . . . إلخ. إن القراءة التي تتوج بالنجاح، من وجهة نظر الكاتب هي تلك التي تختزل المسافة إلى درجة الصفر، هذه المسافة التي تفصل ـ في كتابه ـ بين المعايير المهيمنة لدى كاتبه الضمني وبين معايير القارىء المفترض. غالبا ما تكون هناك مسافة قصيرة جدا في البداية؛ فليست جين أوستن Jane Austen مضطرة لأن تقنعنا بأن الأتصاف بالكبرياء والأحكام المسبقة شيء غير مرغوب فيه. أضف أن الكتاب الرديء هو ذلك الذي يطلب فيه الكاتب الضمني من القارىء أن يخضع لمعايير لا يستطيع أن يقبلها.

هـ ـ إن الكاتب الضمني قد يكون على مسافة بعيدة أو قريبة من الشخصيات الأخرى ـ ابتداءا من المساندة المطلقة التي يمارسها جين أوستين لصالح جين فيرفاكس Jane Fraifax في «إيما Emma »، حتى احتقاره لويخام Wickham في «كبرياء وأحكام مسبقة Orgueil et Préjugés ». إن المتعة المعقدة التي نستشعرها إزاء أي عمل مقبول، يمكن قياسها عن طريق المعارضة بين هذين النوعين من المسافة في هذين المثالين. ففي «إيما»

ليس السارد ملتزما مع جين فيرفاكس، رغم عدم وجود أي دليل signe للادانة. يمكن أن نستنتج أن الكاتب يسانده مطلقا تقريبا؛ أما «العاكس» الرئيسي، إيما، التي تستحوذ على القسم الأكبر من العملية السردية، فإنها تدين بشكل واضح جين فيرفاكس أغلب الأوقات. في «كبرياء وأحكام مسبقة» من جهة أخرى، يمتنع السارد عن الالتزام بمواقف ويكخام، أطول فترة ممكنة، ليخادعنا؛ أما الكاتب، فيدين ويكخام سرا؛ بينما العاكس الرئيسي، إليزابيث، تسانده مطلقا في القسم الأول من الكتاب.

من الواضح أن أمثلتي لا تغطي جميع الدرجات الممكنة؛ إن ما نسميه «التزاما» أو «تعاطفا» و«تماهيا» يتشكل عموما من مجموعة من ردود الفعل تجاه الكتاب، الساردين، الملاحظين والشخصيات الأخرى. ويمكن للساردين أن يختلفوا عن كتابهم أو قرائهم، وهم ملتزمون أو لا مبالون، بطرق عديدة؛ ونلاحظ أيضا تعلقا شخصيا عميقا (نيك Nick في Gatsby le Magnifique ، ماكـيللر Mackeller في le Maître de Ballantrac ، زيتبلوم Zeitblom في د. فاوستوس)؛ أو انفصالا ماكرا، أو مسليا ببرود، أو غريبا بكل بساطة («انحدار وسقوط Déclin et chute» لووغ Waugh).

حينـما نتحدث عن وجهة النظر في التخييل، فإن أكثر المسافات تعرضا للاهمال بشكـل خطير هي تلك التي توجد بين السارد الذي يمكن أن يخطىء، أو غير الجدير بالثقـة، والكـاتب الضمني، حيث يجر هذا الأخير القارىء معه، وضد السارد بنفس الدرجة. إذا كان ما يدفعنا إلى مناقشة وجهة النظر هو معرفة كيفية اتصال هذه الأخيرة ببعض الآثار الأدبية، فإن الخصال الاخلاقية والثقافية للسارد تهمنا حينئذ أكثر مما تهمنا الاشارة إليه بضمير المتكلم أو الغائب، أو كوننا نمنح أو لانمنح لرؤيته الامتياز. فإذا اكتشفنا أنه غير جدير بالثقة، فإن تأثير العمل الأدبي الذي يرويه يتغير.

إن مصـطلحـاتنا المستعملة لوصف هذه الأنواع من المسافة إزاء الساردين، غير ملائمة بشكل يائس تقريبا. ونظرا لعدم توفر مصطلحات أفضل سأقول عن سارد بأنه جدير بالثقة (reliable) حينما يتحدث بشكل موافق لمعايير العمل (الأدبي)، الشيء الذي يعني: المعايير الضمنية للكاتب)، وسأقول عنه بأنه غير جدير بالثقة (unreliable) في حالة العكس. حقـا، إن الساردين الأكثر شهرة، من بين أغلب الساردين الجديرين بالثقة يسمحون لأنفسهم بالاستسلام لفترات طويلة من السخرية: إنهم بالتالي «غير جديرين بالثقة بمعنى أن بإمكانهم أن يخدعوا (القارىء). ولكن السخرية التي تثير صعوبات ما لا تكفي لتجعل السارد غير جدير بالثقة. يجب (إذن) أن نحتفظ بهذا المصطلح لأجل الساردين الذين يقدمون كما لو كانوا يتحدثون باتفاق مع معايير الكتاب، في حين أن الأمر

ليس كذلك عمليا. أن يكون (السارد) غير جدير بالثقة ليس معناه أنه يكذب، رغم أن إحدى المنابع الأساسية التي يمتح منها بعض الروائيين المعاصرين هي استخدامهم لساردين يكذبون إراديا («السقوط la chute » لكامو، «الطفل الطبيعي l'enfant naturel » لكالدير ويللينغام Calder Willingham . . . إلخ). إنه موقف يرتبط عموما بما يسميه جيمس اللاوعي؛ إن السارد قد يتوهم أو يدعي الاتصاف بفضائل يرفضها له الكاتب. أو كما في Huckleberry Finn ، حيث يعلن السارد بكل بساطة أنه شرير، بينما الكاتب، من خلفه، يمتدح فضائله في صمت.

إن الساردين غير الجديرين بالثقة يختلف بعضهم عن الآخر بشكل ملحوظ، حسب المسافة والاتجاه الذي يتبنونه بشكل معارض لمعايير الكاتب. إن مصطلح «النبرة» المشوه، مثل مصطلح «المسافة» العائم الآن، يشملان عدداً من الآثار التي يجب التمييز بينها. إن بعض الساردين مثل Barry Lindou ، يوجدون بعيداً ما أمكن عن الكاتب والقارىء فيما يخص خصالهم، إن لم يكن ذلك بسبب ذلك النوع من الحيوية الساحرة التي تميزهم. بعضهم الآخر مثل Fléda Vertch ، «العاكس» في les Dépouilles de Poyn-ton ، لجيمس، يكادون يمثلون نموذج الذوق، والحكم، والحس الأخلاقي للكاتب. وجميع هؤلاء يفرضون على القارىء كثيراً من الانتباه أكثر مما يفرضه سرد نثق في سارده.

– VIII –

إن الساردين الجديرين بالثقة، والذين ليسوا كذلك، يمكن أن يكونوا على حد سواء، متروكين لمصيرهم، دون مساندة أو تصحيح من طرف ساردين غيرهم (Jully Jim-son ، في فم الحصان la Bouche du cheval لكاري Cary ، Hinderson في صانع المطر «le faiseur de pluie» ، لبيللو Bellow) ، وقد يكونون مساندين ومصححين («الصخب والعنف»). أحيانا يكون شبه مستحيل أن نقرر إن كان السارد يخطيء، وإلى أي حد يخطيء؛ وأحيانا أخرى يكون ذلك سهلا، حينما يكون هناك تأكيد علني (من طرف آخر)، أو حينما تقدم شهادة ما عكس ما حدث. ويجب أن نسجل أن مساندة أو تصحيح سارد قد يختلف بشكل راديكالي حسب الحالات: قد يتم ذلك من داخل الحدث، بحيث يستفيد العامل ـ السارد من ذلك (فولكنر: الدخيل l'Intrus) أو من الخارج، بشكل يساعد القاريء على تصحيح أو بناء رؤيته بشكل صارم، هذه الرؤية التي تسير في اتجاه مضاد لرؤية السارد، (القوة والانتصار la Puissance et la gloire لجرين G. Green) . ومن الواضح أن ساردا متروكا لمصيره، سيحدث آثارا أخرى متعددة في هاتين الحالتين.

- IX -

إن الملاحظين والعوامل ـ الساردين، سواء كانوا واعين بأنفسهم أم لا، جديرين بالثقة أم لا، ثرثارين أم صامتين، متروكين لمصيرهم أم مساندين من طرف غيرهم، كل هؤلاء يمكن أن يتوفروا على امتياز معرفة ما لا تسمح به الامكانيات الطبيعية الضيقة، أو أن ينحصروا داخل إدراك واستنتاجات واقعية. إن الامتياز المطلق يلائم ما نسميه عادة المعرفة الكلية، ولكن هناك تنوعا في هذه الامتيازات، وقليلون هم الساردون «العارفون بكل شيء» الذين يسمح لهم بأن يعرفوا أو يعرضوا بنفس درجة خالقيهم.

تنقصنا دراسة جادة تنصب على تنويعات التضييق (limitation) ووظائفها الخاصة، إن بعض التضييقات ليست مؤقتة، ولا حتى مجرد تلاعب مثل الجهل الذي يفرضه فليذنغ على «أناه» (حينما يشك أحيانا في قدرته الخاصة كسارد ويستنجد بآلهة الفن). وتنزع بعض التضييقات إلى الديمومة، رغم أنه يتم التخلي عنها مؤقتا بين الحين والآخر، مثل شخصية إسماعيل الضيقة المعرفة عموما، والواقعية إنسانيا، في موبي ديك Moby Dick ، والتي يمكنها مع ذلك أن تتجاوز حدودها الخاصة حينما تفرض الحكاية ذلك. «قال Ahab في نفسه: ـ امتلأ شجاعة، ولكنه استمر في طاعته؛ إنها أكثر الشجاعات حذرا» دون أن يكون هناك أي شاهد ينقل ذلك للسارد ويقتصر بعض الساردين على ما تسمح لهم به شروطهم ـ بالمعنى الضيق ـ بمعرفته (Huck Finn بضمير المتكلم، Miranda و Laura في حكايات كاترين آن بورتر Katherine Anner Porter) .

إن الامتياز الفريد الأكثر أهمية يقوم على منح السارد رؤية داخلية بسبب القدرة البلاغية التي يستمدها من هذه الرؤية. إن الغموض الهام يتعلق بمفهومنا للمعرفة الكلية، ولكن غالبا ما تخفيه مصطلحاتنا. إننا نصنف كثيرا من الأعمال المعاصرة ضمن مقولة «المشهد»، حيث ينقل إلينا كل عنصر عبر الرؤى الضيقة للشخصيات ولكن هذه الأعمال تفترض معرفة كلية بنفس الدرجة لدى الكاتب الذي يلوذ بالصمت كما نجد عند فيلدنغ، حسب تصريحاته هو نفسه. إن جولتنا الاستطلاعية عبر وعي الستة عشر شخصية في «بينما كنت أحتضر» لفولكنر، والتي لا نرى عبرها سوى ما يحتويه وعي هذه الشخصيات، قد تبدو بمعنى معين، غير متعلقة بسارد كلي المعرفة. إلا أن هذه الطريقة تعني عمليا المعرفة الكلية، وهي ذات فعالية كبيرة: إن الكاتب الضمني يفرض علينا الايمان المطلق بقدراته التخمينية، ولا يسمح لنا في أي لحظة بأن نشك في معرفته التامة بوعي الستة عشر شخصية، ولا في كونه أصاب حين كشف لنا عن جزء من هذا الوعي دون غيره. وباختصار، فإن اختيار وجهة النظر الأكثر تضييقا وصرامة لا يسمح لنا بتجنب

المعرفة الكلية؛ إن السارد الحقيقي يتوفر دائما «بشكل طبيعي» على قليل من المعرفة الكلية، كما كان دائما. ولو كان الاستعمال الارادي لتقنية ما يشكل خطأ - والأمر ليس كذلك - لاعتبر السرد المعاصر خاطئا، بنفس درجة سرد Trollope (. . .)[2].

يجب أن نسجل أن الكاتب الذي يتجنب هذين الشكلين: سواء المعرفة الكلية التقليدية، أو تحريك وجهات النظر الداخلية - كما تمارس اليوم - ليس بالضرورة مشابها للكاتب غير الممثل المذكور آنفا. ففي سن المراهقة l'Age ingrat مثلا يسمح جيمس لنفسه بتعليقات كثيرة، ولكنه لا يقوم سوى بالافتراض في اتجاه المستويات الموضوعية. إن الكاتب ممثل، إلا أنه ممثل باعتباره يجهل جزئيا ما يحدث.

- X -

أخيرا، إن الساريدن الذين يقدمون «رؤى داخلية عن شخصياتهم يختلفون حسب عمق واتجاه تدخلهم. إن Boccace يمكنه أن يقدم وجهات نظر داخلية، ولكنها سطحية إلى حد كبير. وتذهب جين أوستين أبعد نسبيا على المستوى الأخلاقي، ولكنها تلامس السطح بالكاد على المستوى السيكولوجي، ولكن بعضهم يبقى سطحيا على المستوى الاخلاقي بشكل إرادي. يجب أن نذكر بأن كل وجهة نظر داخلية مساندة، ومهما كانت درجة «عمقها»، تحول، مؤقتا، الشخصية التي يكشف عن وعيها إلى سارد. إن وجهات النظر الداخلية تخضع إذن لتنويعات، حسب كل المقولات التي أوضحناها سالفا؛ وتصبح هذه التنويعات أكثر أهمية، حسب درجة الثقة التي نمنحها للسارد. وبصفة عامة، فكلما كان التدخل (في وعي الشخصية) أكثر عمقا، كلما قبلنا أن نخادع، دون أن يضعف هذا من تعاطفنا واطمئناننا للسارد. كل هذه المسألة، وأقصد: إلى أي حد ترتبط وجهات النظر الداخلية بالتعاطف الأخلاقي، قد تعرضت لاهمال خطير.

إن السرد فن، وليس علما. ولكن هذا لا يعني أن مصيرنا الفشل بالضرورة، إن حاولنا صياغة مبادىء بشأنه. إننا نلاحظ وجود عناصر منظمة في كل فن، ولا يمكن للنقد المتعلق بالتخييل أن يتملص من مسؤوليته؛ إنه ملزم بأن يفسر نجاح التقنيات أو فشلها، بالاحالة على المبادىء العامة، ولكن المشكل كله يكمن في معرفة المكان الذي يجب أن نبحث فيه عن هذه المبادىء العامة، التخييل، الرواية، وجهة النظر: كل هذه المصطلحات لا تساند هذا النوع من التعريف القادر وحده على إعطاء دلالة للتعميمات النقدية والقواعد. إن تقنية معطاة، لا يمكن الحكم عليها من زاوية أهميتها للرواية أو

2) تقول المترجمة إنها حذفت هنا أربع فقرات تتعلق بغموض كلمة dramatic في الانجليزية.

التخييل، ولكن فقط من زاوية وظيفتها في أعمال خاصة، محددة، أو في نوع محدد من الأعمال.

ليس غريبا أن نسمع الكتاب يؤكدون أنهم لم يحصلوا أبدا على أي مساعدة من طرف النقاد الذين يشتغلون حول «وجهة النظر». إن الروائي ـ حين يصطدم بهذا المشكل، يلتفت دائما إلى عمل فردي: أي شخصية ستقول هذه الحكاية بالضبط (أو هذا الجزء من الحكاية)؟ وما هي بالضبط درجة الثقة، الامتياز، وحرية التعليق التي سيتمتع بها؟ هل سيسمح له أن يمثل بقوة ؟ وحتى إذا انتصر الروائي لسارد يلائم التصنيفات النقدية، إما «عالم بكل شيء» أو «بضمير المتكلم» أو «ذو معرفة كلية مقننة» أو «موضوعي»، «متنقل» «منمحي»، إلخ، فإن مشاكله لا تزداد إلا تفاقما. إنه لا يستطيع بأي حال أن يجد أجوبة عن أسئلته المباشرة، الدقيقة والعملية، عن طريق العودة إلى «نظريات رياضية» مثل «إن وجهة النظر الكلية المعرفة هي الاجراء الذي يخول أكبر قدر من المرونة»، أو أيضا «إن وجهة النظر الموضوعية هي الأكثر سرعة وحيوية» إلخ. وحتى أكثر التعميمات مقبولية لن تكون ذات فائدة تذكر، على هذا المستوى حينما يكون بصدد إنجاز روايته صفحة صفحة. وكما تكشف عن ذلك التوضيحات الدقيقة لجيمس، فإن الروائي لا يكتشف تقنيته السردية إلا في اللحظة التي يحاول فيها السيطرة على كل إمكانيات الفكرة التي يطورها لأجل قرائه. وبالتالي فإن أغلب اختياراته تتعلق بالدرجة، وليس بالنوع. فأن تقرر أن يكون ساردك عارفا بكل شيء، لا يقرر شيئا، عمليا. إن السؤال الصعب هو: أي درجة من عدم المعرفة بالضبط سيتوفر عليها ؟ وأن نقرر استعمال ضمير المتكلم لا يقرر أيضا أي شيء تقريبا. أي نوع من ضمير المتكلم ؟ إلى أي درجة يتوفر على ملامح ؟ إلى أي حد يعي دوره كسارد ؟ جدير بالثقة، ولكن بأي طريقة ؟ إلى أي حد سيقنن داخل حدود الاستنتاجات الواقعية ؟ وإلى أي حد سيسمح له بتجاوز الواقعية ؟[3]

هناك دون شك بعض أنواع الآثار التي تسمح بتوجيه الكاتب: فإذا أراد مثلا أن يضع مشهدا أكثر تسلية، أكثر إثارة، أكثر حياة أو غموضا، أو يصنع شخصية أكثر لطفا أو أكثر إقناعا، فإن هناك إجراءات معينة يمكن اللجوء إليها. إلا أنه ليس من المستغرب أن الكاتب، حين يبحث عن مساعدة لاتخاذ قراراته، فإنه يجد أن تقنية أمثاله (الروائيين)

---

3) لقد حاولت أن أحلل بعض هذه القضايا في كتاب **بلاغة الرواية** The Rhetoric of Fiction، المنشور سنة 1961 من طرف جامعة شيكاغو برس. وهذا المقال صياغة مطورة للفصل السادس من هذا الكتاب.

أكثر فاعلية بالتأكيد من القواعد المجردة للكتب الموجزة. إن الكاتب الحساس، القارىء للروايات الكبرى، يجد في الروائيين معينا للأمثلة الدقيقة، أمثلة حول كون هذا الأثر (أو ذاك)، ورغم اختلافه عن كل الآثار الاخرى الممكنة، قد تحقق بسبب اختيار وسائل سردية خاصة. إن الناقد يجب دائما أن يبقى بعيدا حينما يتناول أنواع السرد، وأن يعود باستمرار إلى الأمثلة الملموسة القادرة وحدها على الحد من رغباته التعميمية المفرطة.

المنظور

Perspective

جيرار جينيت

Gérard Genette

المنظورات السردية

إن ما نسميه اليوم، وبشكل مجازي منظورا سرديا ـ أي هذه الصيغة الثانية لتنظيم المعلومات، والتي تأتي من اختيار (أو عدم اختيار) «وجهة نظر» مضيقة ـ هذه المسألة كانت الأكثر تعرضا للدراسة من بين كل المسائل التي تهم التقنية السردية، منذ أواخر القرن التاسع عشر، وأدت إلى نتائج نقدية لا جدال فيها، مثل فصول بيرسي لوبوك حول بلزاك، فلوبير، تولستوي أو جميس، أو فصل جورج بلين Georges Blin حول «تضييقات حقل الرؤية» عند ستاندال[1]. ومع ذلك، فإن أغلب الأعمال النظرية حول هذا الموضوع (وهي أساسا أعمال تصنيفية) تعاني من خلط مزعج بين ما أسميه هنا **الصيغة والصوت**، بمعنى، بين السؤال: **من هي الشخصية التي تتحكم وجهة نظرها في المنظور السردي ؟** وبين السؤال: **من هو السارد ؟** أو لنقل بسرعة بين: **من يرى ؟ و من يتحدث ؟** سنعود فيما بعد إلى هذا التمييز الذي يبدو واضحا، ولكنه مجهول بشكل شبه مطلق: كما هو شأن كلينت بروكس Cleanth Brooks وروبير بين وارين Robert Penn Warren حين اقترحا سنة 1943[2]، تحت إسم البؤرة السردية، المقترحة علينا (لحسن الحظ) كمعادل لـ«وجهة النظر»، تصنيفا ذا أربعة حدود يلخصها الجدول التالي:

	وقائع محللة من الداخل	وقائع ملحوظة من الخارج
السارد الحاضر كشخصية في الحدث	1 . البطل يحكي حكايته	2 . شاهد يحكي حكاية البطل
السارد الغائب كشخصية عن الحدث	4 . الكاتب المحلل أو العالم بكل شيء يحكي الحكاية	3 . الكاتب يحكي الحكاية الحكاية من الخارج

1) Stendhal et les Problèmes du roman, Paris, 1954, IIème partie.
من أجل بيليوغرافيا «نظرية» في الموضوع، أنظر: F. Van Rossum-Guyon «Point de vue ou perspective narrative», Poétique 4.
ومن الزاوية التاريخية، أنظر: R. Stang, The Theory of the Novel in England 1850-1870, Chap. III ; M. Raimond, op. cit., IVème partie.

2) Understanding Fiction

إلا أنه يظهر بوضوح أن التقسيم العمودي وحده يهم «وجهة النظر» (الداخلية أو الخارجية) بينما التقسيم الأفقي يتعلق بالصوت (هوية السارد)، دون أي فرق حقيقي في وجهة النظر بين المربع رقم 1 والمربع رقم 4 (لنقل أدولف وأرمانس)، ولا بين المربع رقم 2 والمربع رقم 3 (واتسون يحكي شرلوك هولمز، وأغاتا كريستي تحكي هيركول بوارو). وفي سنة 1955، ميز ستانزيل F. K. STANZEL [3] بين ثلاثة نماذج من الأوضاع السردية» الروائية: L'auktoriale Erzählsituation، وهي وضعية الكاتب «العالم بكل شيء» (نموذج توم جونز)، l'Ich erzählsituation، حيث السارد شخصية من شخصيات الرواية (نموذج: موبي ديك)، وla personale Erzählsituation حيث يتم الحكي بـ«ضمير الغائب» حسب وجهة نظر إحدى الشخصيات (نموذج: السفراء). هنا أيضا ليس الفرق بين الوضعية الثانية والوضعية الثالثة متعلقا بـ«وجهة النظر» (بينما تتحدد الأولى وفق هذا المقياس، ما دام إسماعيل وستريذر يحتلان عملياً نفس الوضعية البؤرية في كلا المحكيين، مع فرق واحد وهو أن السارد في أحد المحكيين هو الشخصية البؤرية، وفي الثاني «كاتب» غائب عن الحكاية. في نفس السنة، قدم نورمان فريدمان[4] من جهته تقسيما أكثر تعقيدا يتكون من ثمانية عناصر: نوعين من السرد «الكلي المعرفة» مع أو دون «تدخل الكاتب» (فيلدنغ أو توماس هاردي)، نوعين من السرد «بضمير المتكلم»، الأنا - الشاهد (كونراد) والأنا - البطل (ديكنز: الآمال الكبرى Great Expectations)، نوعين من السرد «الكلي المعرفة، الانتقائي» أي ذي وجهة نظر مضيقة، «متعددة» (فيرجينيا وولف: To the Lighthouse) أو «واحدة» (جويس: وصف الفنان Portrait of the Artist)، وأخيرا نوعين من السرد الموضوعي الخالص، ثانيهما افتراضي، بالاضافة إلى كونه غير مميز بشكل جيد عن الأول: «الصيغة الدرامية» (هيمنغواي: Hills Like White Elephants)، و«الكاميرا»، أي التسجيل الخالص والبسيط، دون انتقاء أو تنظيم. من الواضح أن النموذجين الثالث والرابع (كونراد وديكنز) لا يتميزان عن النماذج الأخرى إلا بكونهما محكيين «بضمير المتكلم»، والفرق بين النموذجين الأولين (تدخل أو عدم تدخل الكاتب) متعلق بمشكلة الصوت، التي تهم السارد وليس وجهة النظر. لنذكر أن فريد مان يحدد نموذجه السادس كـ«حكاية مسرودة من طرف إحدى الشخصيات، ولكن بضمير الغائب»، وهي صيغة تكشف عن تداخل واضح بين الشخصية البؤرية (التي كان جيمس يسميها «العاكس») وبين السارد. نفس الفهم الارادي عن قصد، نجده عن

---

3) Die typischen erzählsituationen in Roman, Vienne, Stuttgart, 1955.

4) «Point of View in Fiction», art. cit.

واين بوث، سنة 1961، حينما وضع عنوان «المسافة ووجهة النظر[5]» لبحث يتعلق في الواقع بمشاكل الصوت (التمييز بين الكاتب الضمني، السارد الممثل أو غير الممثل، الجدير أو غير الجدير بالثقة)، وهو أيضا ما يعلن عنه بوضوح حينما يقترح «تصنيفا أكثر غنى وتنوعا لأصوات الكاتب». ويضيف «إن ستريذر «يسرد» القسم الكبير من قصته رغم أنه يشار إليه دائما بضمير الغائب: هل معنى هذا أن وضعيته مماثلة لوضعية سيزار في حرب الغال La guerre des Gaules ؟ واضح مدى الصعوبات التي يقود إليها الخلط بين الصيغة والصوت. أخيرا وفي سنة 1962، عاد بيرتيل رومبر Bertil Romberg [6] مجددا إلى نمذجة ستانزيل، وتممها بإضافة نموذج رابع: المحكي الموضوعي ذي الأسلوب التجريبي (وهو النموذج السابع عند فريد مان)؛ ومن هنا هذا التصنيف الرباعي: 1. المحكي ذو الكاتب الكلي المعرفة، 2. المحكي ذو وجهة النظر، 3. المحكي الموضوعي، 4. المحكي بضمير المتكلم. لو عرض هذا التصنيف على بورخيس لأضاف إليه قسما خامسا يتعلق بالمحكيات المكتوبة بريشة دقيقة جدا.

من المشروع، بالتأكيد، أن نطمح إلى وضع نمذجة «للأوضاع السردية» تأخذ بعين الاعتبار معطيات الصيغة والصوت؛ ما ليس مشروعا، هو أن نقدم مثل هذا التصنيف داخل مقولة «وجهة النظر» وحدها، أو أن نضع لائحة يتواجد فيها التحديدان على أساس واضح الغموض. أضف أنه من الملائم ألا نعتبر هنا سوى التحديدات الصيغية المحضة، أي تلك التي تهم ما نسميه عادة «وجهة النظر»، أو نسميه مع جان بويون وتزفيتان تودروف «الرؤية» أو «المظهر»[7]. إذا قبل هذا الاختزال، فإن الاتفاق سيتم دون صعوبة كبيرة، حول نمذجة ذات ثلاثة عناصر، يطابق أولها ما يسميه النقد الأنجلو ـ سكسوني المحكي ذا السارد الكلي المعرفة، ويسميه بويون «الرؤية من الخلف» ويرمز إليه تودروف بصيغة السارد > الشخصية (حيث يعرف السارد أكثر مما تعرفه الشخصية، أو بتعبير أدق، يقول أكثر مما تعرف جميع الشخصيات)؛ وفي النموذج الثاني: السارد = الشخصية (حيث لا يقول السارد إلا ما تعرفه إحدى الشخصيات: وهو المحكي ذو «وجهة النظر» حسب لوبوك، ذو «الحق المضيق» حسب بلين، أو «الرؤية مع» حسب بويون؛ وفي النموذج الثالث: السارد < الشخصية (حيث يقول السارد أقل مما تعرفه الشخصية): إنه المحكي «الموضوعي» أو «التجريبي»، يسميه بويون «الرؤية من الخارج». ولكي نتجنب المضمون البصري الخاص جدا لمصطلحات الرؤية، **الحقل**

5) «Distance and Point of View», Essays in criticism, 1961, trad. française in Poétique 4.

6) Studies in the narrative technique of the first-person Novel, Lund., 1962.

7) J. Pouillon, Temps et Roman, Paris, 1946 ; T. Todorov «Les catégories du récit littéraire», art. cit.

ووجهة النظر، فإنني سألجأ إلى مصطلح التبئير[8] الأكثر تجريدا قليلا، والذي يستجيب لتعبير بروكس ووارين «مأوى السرد focus of narration[9]».

التبئيرات

سنسمي من جديد إذن النموذج الأول الذي يمثله عموما المحكي الكلاسيكي، محكيا غير مبأر أو التبئير في درجة الصفر، الثاني سيكون محكيا ذا تبئير داخلي، سواء كان ثابتا (المثال النموذجي: السفراء Les Ambassadeurs، حيث يمر كل شيء عبر ستريذر، أو مثال أفضل: ما كانت تعرفه ميزي Ce que savait Maisie، حيث لا نغادر أبدا تقريبا وجهة نظر البنت الصغيرة، ذات «تضييق في حقل الرؤية» ممتع بشكل خاص في قصة الراشدين هاته، والتي تعجز عن فهم معناها)، أو متغيرا (كما في مدام بوفاري حيث الشخصية البؤرية هي أولا شارل، ثم إيما، ثم شارل من جديد[10]، أو بشكل أكثر سرعة وآنفلاتا، عند ستاندال)، أو متعددا، كما في الروايات بالمراسلة، حيث يمكن استرجاع نفس الحدث عدة مرات حسب وجهة نظر عدة شخصيات ـ متراسلة[11]؛ نعرف أن القصيدة السردية لروبير براونينغ: L'anneau et le livre (حيث يحكي عن قضية إجرامية ينظر إليها على التوالي من طرف القاتل، الضحايا، الدفاع، النيابة . . . إلخ) قد شكل لبضعة سنوات صورة مثال نموذجي لهذا النوع من المحكي[12] قبل أن يتم تأصيله، بالنسبة لنا، عن طريق فيلم راشمون Rashômon. نموذجنا الثالث سيكون هو المحكي ذا التبئير الخارجي، الذي أصبح منتشرا فيما بين الحربين بواسطة روايات داشييل هاميت Dashiel Hammett حيث يتصرف البطل أمامنا دون أن يسمح لنا أبدا بمعرفة أفكاره أو

---

8) المستعمل سابقا في كتاب وجوه II (Figures II)، ص191، فيما يتعلق بالمحكي الستاندالي.

9) يمكن أن نقارب بين هذا التقسيم الثلاثي الأطراف، وبين التقسيم ذي العناصر الأربعة الذي اقترحه بوريس أوسبنسكي (Poétika compozicii, Moscou, 1970) «للمستوى السيكولوجي» لنظريته العامة حول وجهة النظر (أنظر «التحديد» والوثائق المقدمة من طرف تودروف في Poétique 9، فبراير 1972). ويميز أوسبنسكي بين صنفين بالنسبة للمحكي ذي وجهة النظر، حسب ما إذا كانت وجهة النظر هاته قارة (ثابتة على نفس الشخصية) أو لا: وهو ما أقترح تسميته التبئير الداخلي الثابت أو المتغير، ولكن هذين الصنفين ليسا بالنسبة لي سوى تقسيم ثانوي.

10) أنظر بهذا الخصوص: Lubbock, The Craft of Fiction, Chap VI.

Jean Rousset, «Madame Bovary ou le livre sur rien», Forme et Signification, Paris, 1962.

11) أنظر: Rousset «Le Roman par Lettres», Forme et Signification, p.86.

12) أنظر رايمون Raimond، وقد آهتم بروست بهذا الكتاب: أنظر Tadié, p.52.

مشـاعـره، وبواسطة بعض قصص هيمنغواي، مثل: **القتلة** the Killers ، أو أكثر من ذلـك: **تلال كالفيلة البيضـاء** Hills Like white Elephants (الجنة المفقودة) حيث يدفع بالاخفـاء إلى حدود التخمين. ولكن لا يجب أن نختزل هذا النموذج السردي في هذا الانجاز الأدبي وحده: لقد لاحظ ميشال رايمون عن حق[13] أن الكاتب، في الرواية ذات العقـدة أو المغـامـرة، «حيث يولد الاهتمام من وجود اللغز» «لا يقول لنا مبدئيا كل ما يعرف»، ومن هنا، فإن عددا كبيرا من روايات المغامرة، من والتير سكوت إلى جول فيرن، مرورا بألكسندر دوما، تتناول صفحاتها الأولى بواسطة التبئير الخارجي: أنظر كيف يتم النظر إلى Philéas Fogg من الخارج أولا، عن طريق النظرة القلقة لمعاصريه، وكيف حوفظ على سره غير الانساني حتى الفصل الذي يبرز كرمه[14]. ولكن كثيرا من الروايات الجدية في القرن التاسع عشر تلجأ إلى هذا النوع من الافتتاح الغامض: هكذا الأمر عند بلزاك: La Peau de Chagrin أو L'envers de l'histoire contemporaine ، وحتى Le Cousin Pons ، حيث يوصف البـطل ويتتبـع طويلا كمجهول ذي هوية إشكالية[15]. وهناك أسباب أخرى يمكن أن تفسر اللجوء لهذا الموقف السردي، مثل التظاهر بالامتثال لهذا التقليد (أو اللعب الخبيث باختراقه) في مشهد العربة، في مدام بوفاري، الذي يُحكى كله حسب وجهة نظر شاهد خارجي وبريء[16].

كما يتضح جيدا من المثال الأخير، فإن موقع التبئير ليس قارا بالضرورة طيلة مدة محكي ما، والتبئير الداخلي المتغير، كصيغة وصلت مستوى كبيرا من المرونة، لا ينطبق على

13) La Crise du Roman, p.300.

14) ويتعلق الأمر بإنقاذ Aouda ، في الفصل XII . لا شيء يمنع من التمديد اللانهائي لوجهة النظر الخارجية هاته حول شخصية تبقى مجهولة حتى النهاية: وهو ما فعله ميلفيل Melville في **النصَّاب الكبير** Le Grand Escroc ، أو كونراد Conrad في Le Nègre de Narcisse .

15) هذا الجهل الابتدائي أصبح تصميا في الرواية، حتى وإن كان يجب كشف اللغز مباشرة. هكذا الشأن في الفقـرة الـرابعـة من **التربية العاطفية**: «شاب يبلغ من العمر ثمانية عشرة سنة، ذو شعر طويل كان يتأبط كتابا. . .». يحدث هذا كما لو كان ضروريا ـ قبل إدخال الشخصية ـ أن يتظاهر الكاتب بعدم معرفتها: وحينما ينتهي هذا الطقس، يتابع دون إخفاء: «السيد فريدريك مورو، الحائز أخيرا على الباكلوريا، إلخ». ويمكن للزمنين أن يتقاربا إلى حد كبير، ولكن مع الحفاظ على تمايزهما. هذا القانون، لازال ساري المفعول عند زولا في جيرمنال، حيث البطل أولا «رجل» [مجهول]، وسيظل كذلك إلى أن يقدم نفسه بنفسه «إسمي إيتيان لانتييه»؛ وابتداءا من هنا سيسميه زولا إيتيان. وفي المقابل، فإن هذا القانون لم يعد يلعب أي دور عند جيمس الذي يدخل منذ الوهلة الأولى في علاقة حميمية مع أبطاله: «كان أول ما اعتنى به ستريذر، فور وصوله إلى الفندق. . .» (**السفراء** Les Ambassadeurs) «كانت كيت كروي تنتظر أباها. .» (**أجنحة اليمامة** Les Ailes de la Colombe)؛ «كان الأمير قد أحب دائما [مدينته] لندن. . .» (الكأس الذهبية La Coupe d'or). كل هذه التنويعات تستحق دراسة تاريخية شاملة.

16) القسم III ، الفصل I ، أنظر أيضا: Sartre, L'Idiot de la Famille, p. 1277-1282.

مجموع مدام بوفاري: ليس مشهد العربة فقط هو الذي صنع بطريقة التبئير الخارجي، فقد أتيحت لنا الفرصة قبلاً لنقول[17] أن لوحة يونفيل التي تفتتح القسم الثاني ليست أكثر تبئيرا من أغلبية الوصف البلزاكي. إن صيغة التبئير لا تهم إذن دائما عملا أدبيا كاملا، وإنما تهم مقطعا سرديا محددا، قد يكون قصيرا جدا[18]. ومن جهة أخرى، فإن التمييز بين مختلف وجهات النظر ليس دائما واضحا بنفس الدرجة التي قد يوحي بها مجرد اعتبار النماذج الخالصة. إن التبئير الخارجي بالنسبة لشخصية ما قد يمكن تحديده أحيانا كتبئير داخلي بالنسبة لشخصية أخرى: إن التبئير الخارجي بالنسبة لـPh. Fogg هو أيضا تبئير داخلي بالنسبة لـPassepartout المستقبح من طرف سيده الجديد، والسبب الوحيد الذي يجعلنا نعتبر التبئير الخارجي، هو كون Ph. Fogg بطلا، الشيء الذي يختزل دور Passe-partout إلى مجرد شاهد؛ وهذه الثنائية (أو إمكانية القلب) نلمسها أيضا حينما يكون الشاهد غير مشخص، بل يبقى مجرد ملاحظ لا شخصي وعائم، كما في بداية «La Peau de Chagrin»، وبنفس الشكل، فإن الفصل بين التبئير المتغير، واللاتبئير يصعب جدا أحيانا الجزم به، فالمحكي غير المبأر يمكن غالبا تحليله كمحكي متعدد التبئير، إن شئنا، حسب مبدإ من يقدر على الكثير، يستطيع القليل (لا ننس أن التبئير أساسا، حسب تعبير بلين، تضييق)؛ ومع ذلك لا أحد يستطيع أن يخلط بين طريقة فيلدينغ، وبين ستاندال أو فلوبير[19].

ويجب أن نسجل أيضا أن ما نسميه تبئيرا داخليا، نادرا ما يمكن تطبيقه بشكل صارم. وفعلا، فإن مبدأ هذه الصيغة السردية نفسه، يعني بدقة أن الشخصية البؤرية لا توصف أبدا، ولا يشار إليها حتى من الخارج، وأن أفكارها أو ملاحظاتها لا تحلل أبدا بموضوعية من طرف السارد. ليس هناك إذن تبئير داخلي بالمعنى الدقيق، في ملفوظ مثل هذا، حيث يقول لنا ستاندال ما يفعله وما يفكر فيه Fabrice del Dongo: «دون تردد، ورغم أن القرف يكاد يقتله، قفز Fabrice من على ظهر حصانه، أخذ يد الجثة بين يديه وحركها بصرامة؛ ثم مكث وكأنه منعدم؛ أحس أنه لا يملك القوة ليعود إلى صهوة

---

17) ص 135، [من كتاب وجوه III].

18) أنظر: R. Debray «du mode narratif dans les Trois Contes», Littérature, mai 1971.

19) موقف بلزاك أكثر تعقيدا. نميل غالبا إلى أن نرى في المحكي البلزاكي النموذج نفسه الخاص بالمحكي ذي السارد العالم بكل شيء، ولكن معنى هذا إهمال الجزء المتعلق بالتبئير الخارجي الذي أشرت إليه قبل قليل، كإجراء افتتاحي؛ والجزء المتعلق بأوضاع أكثر دقة، مثل الصفحات الأولى من Une double famille، (الأسرة المزدوجة) حيث يتم تبئير المحكي تارة حول Camille وأمها، وتارة حول السيد De Granville، وكل تبئير من هذه التبئيرات الداخلية يؤدي إلى عزل الشخصية الأخرى (أو الجماعة) في خارجيتها الملغزة: تبادل في الفضول لا يمكن إلا أن يؤجج فضول القارىء.

حصـانه. ما كان يشعر بالرعب أكثر، هو تلك العين المفتوحة[20]». وفي المقابل، فإن التبئير جيد في هذا الملفوظ الذي يكتفي بوصف ما يراه بطله: «كانت رصاصة قد دخلت جانب الأنف، واخـترقت الـرأس لتخـرج من الجـانب المقابل، وشوهت الجثة بشكل مرعب؛ وبقيت عين مفتوحة.» وقد لاحظ بويون جيدا هذه المفارقة، حينما كتب يقول إنه في «الرؤية مع» ينظر إلى الشخصية «ليس في داخلها، لأنه يجب علينا أن نخرج منها، بينما نحن نذوب فيها، ولكن [ينظر إليها] في الصورة التي تكونها عن الآخرين، وبشكل ما في شفافية هذه الصورة. وبصفة مجملة، فإننا نقبض عليها، كما نقبض على أنفسنا من خلال إدراكنا المباشر للأشياء، ولمواقفنا تجاه ما يحيط بنا، داخل ما يحيط بنا وليس داخل أنفسنا. وبالتالي يمكن أن نستنتج: أن الرؤية [الشخصية] في صورتـ[ها عن] الآخرين ليس نتيجـة للرؤية «مـع» بالنسبـة للشخصية المـركـزية، إنها هي نفسهـا هذه الرؤية «مع»[21]». إن التبئير الداخلي لا يتحقق كاملا إلا في المحكي بـ«المونولوج الداخلي»، أو في هذا العمل الذي حقق في ذلك أقصى درجة، ألا وهو الغيرة لروب غرييه[22] حيث تختزل الشخصية المركزية مطلقا إلى وضعيتها البؤرية بمفردها، ـ ولا تستنتج بتاتا إلا منها. سنأخذ إذن هذا المصطلح، بالضرورة، بمعنى أقل صرامة، والذي أبرز مقياسه الأدنى رولان بارت في تحديده لما يسـميه الصيغــة الشخصية personnel للمحكي[23]. هذا المقياس هو إمكانية إعادة كتابة المقطع السردي المقصود (إن لم يكن كذلك بالفعل) بضمير المتكلم دون أن تؤدي هذه العملية إلى أي «تعـديل للخطاب سوى تعديل الضمائر»: هكذا يمكن ترجمة جملة مثل: «رأى جيمس بوند رجلا في الخمسين من عمره، ذا مظهر شاب..» إلى جملة بضمير المتكلم: «رأيت... إلخ»، وتنتمي بالتالي في نظرنا إلى التبئير الداخلي. وعلى العكس من ذلك، فإن جملة مثل: «**بدا وكأن** رنين الزجاج قد أوحى لبوند بشيء مفـاجـىء...» غير قابلة لأن تترجم إلى ضمـير المتكلم دون فظاظــة دلالية واضحة[24]. إننا هنا إزاء حالة نموذجية من التبئير الخارجي، بسبب جهل السارد الواضح للأفكار الحقيقية للبطل. ولكن مرونة هذا المقياس العملي المحض لا يجب أن تشجعنا على الخلط بين مستويي التبئير والسرد، الذين يظلان متمايزين حتى داخل محكي «بضمير

---

20) Charteuse, Garnier (Martineau), p. 38.

21) Temps et Roman, p. 79.

22) أو La Dame du Lac، لروبير موتنغومري، بالنسبة للسينما، حيث تحتل الكاميرا مكان البطل.

23) «Introduction à l'analyse structurale des récits», Communication 8, p.20.

24) ويسجل بروست بخصوص Le Lys dans la Vallée، هذه الجملة التي يقول عنها بأنها تدبر أمر نفسها على قدر استطاعتها «نزلت إلى المنتجع لأرى من جديد [نهر] الأندر وجزره، الوادي وتلاله، والتي بدوت متأملا عاشقا لها».

المتكلم»، أي حينما تنهض نفس الشخصية بالمستويين معا (باستثناء المحكي بالزمن الحاضر، وبمونولوج داخلي). فحينما يكتب مارسيل: «رأيت رجلا في الأربعين، طويلا جدا، وبدينا بما فيه الكفاية، بشاربين جد سوداوين، كان، وهو ينفض بعصبة سرواله، يركز على عينين واسعتين من فرط الانتباه[25]»، لا يجب أن يحجب عنا هويةُ «الضمير» الفرقَ في الوظيفة والإخبار - وهو ما يهمنا هنا على الخصوص - بين مراهق بالبلك (البطل) الذي يرى رجلا مجهولا، وبين الرجل الناضج (السارد) الذي يحكي هذه الحكاية بعد عشر سنوات، والذي يعرف جيدا أن ذلك المجهول كان شارلوس (ويعرف كل ما يعنيه سلوكه ذاك). إن السارد «يعرف» دائما تقريبا أكثر مما يعرفه البطل، حتى وإن كان هو البطل، وبالتالي فإن التبئير على البطل ليس بالنسبة للسارد سوى تضييق في حقل الرؤية مفتعل سواء في حالة ضمير المتكلم أو الغائب.

سنعود بعد قليل إلى هذه المسألة الحاسمة، فيما يتعلق بالمنظور السردي عند بروست، ولكن، قبل ذلك. ما زلنا في حاجة إلى تحديد مفهومين ضروريين لهذه الدراسة.

الشـــذوذات Altérations

إن تنوعات «وجهة النظر» التي تحدث خلال محكي ما، يمكن تحليلها باعتبارها تغيرات في التبئير كتلك التي سبق أن وجدناها في **مدام بوفاري**: سنتحدث في هذه الحالة عن تبئير متغير، عن معرفة كلية مع تضييقات جزئية في حقل [الرؤية]، إلخ. لدينا هنا موقف سردي يمكن الدفاع عنه جيدا، وإن معيار الانسجام الذي رفع من قيمته النقد المابعد - جيمسي، معيار واضح التعسف. إن لوبوك يفرض على الروائي أن «يخلص لقرار معين، وأن يحترم المبدأ الذي تبناه»، ولكن لماذا لا يكون هذا القرار هو الحرية المطلقة واللاآنسجام؟ لقد أوضح فورستر[26] وبوث جيدا ابتذال القواعد الجيمسية - الزائفة؛ ومن يأخذ اليوم مأخذ الجد تنبيهات سارتر لمورياك[27]؟

إلا أن تغيرا ما في التبئير، خاصة إذا كان معزولا داخل سياق منسجم، يمكن أيضا أن يحلل باعتباره خرقا مؤقتا للقانون الذي يحكم هذا السياق، دون أن يشكك مع ذلك في وجوده، مثلما في توليفة موسيقية كلاسيكية، حيث يعتبر التغير المؤقت للنغمة، أو

(25) .(Contre Saintre - Beuvre, Pleiade, p. 270-271, I, p. 751.

(26) .Aspect of the Novel, Londres, 1927.

(27) .«M. François Mauriac et la Liberté», (1939) in Situations I

حتى التنافر التقهقري، تعديلا أو شذوذا، دون أن يهدد ذلك نغيمة المجموع. استغلالا للمعنى المزدوج لكلمة **الصيغة**، التي تحيل في نفس الوقت على النحو والموسيقى، سأسمي إذن هذه الخروقات المعزولة، عموما شذوذات، وذلك حينما يحافظ انسجام المجموع على صلابتـه بشكل يبقى معه مفهوم الصيغة المهيمنة ملائما. ويقوم نوعا الشذوذ، الممكن تصورهما إما على تقديم معلومات أقل من اللازم مبدئيا، وإما أكثر مما يسمح به مبدئيا قانـون التبئـير الـذي يحكم المجمـوع. النوع الأول يحمل إسما في البلاغة، وسبق أن صادفنـاه[28] بخصـوص الاختلالات الزمنية anachronies التكميلية: إن الأمر يتعلق بإغفال جانبي أو إيجاز paralipse. النوع الثاني لا يحمل بعد إسما؛ سنسميه إطنابا -para lepse، ما دام الأمـر لم يعـد متعلقـا بترك (lipse، من leipo) خبر كان يجب أخـذه (وتقديمه)، وإنما، على العكس من ذلك، بأخذ (lepse، من lambano) وتقديم خبر كان يجب تـــركه.

نذكر بأن النموذج الكلاسيكي للإيجاز في قانون التبئير الداخلي، هو إغفال حركة أو فكرة مهمة صادرة عن البطل البؤري، لا البطل ولا السارد يمكن أن يجهلها، ولكن السارد يختار إخفاءها عن القارىء. ونعرف كيف استخدم ستاندال هذا الوجه[29]، ثم إن جان بويون يستحضر هذا الصنيع بالضبط، بخصوص «الرؤية مع» عنده، ويبدو له أن سلبيتها الأساسية هي كون الشخصية معروفة مسبقا أكثر من اللازم، وأنها لا تخفي أية مفاجأة ـ ومن هنا يأتي الإغفال الإرادي، وهو استدراك يعتبره ستاندال أخرقا. وفيما يلي مثال بليغ: في **أرمانس** Armance، يخفي علينا ستاندال، من خلال عدة مونولوجات زائفة للبطل، الفكرة المركزية لهذا الأخير، والتي لا يمكن طبعا أن تفارقه لحظة واحدة: إنها عجزه الجنسي. ويقول بويون أنه لو كان ينظر إلى أوكتاف من الخارج، لكان هذا الاخفاء عاديا، «ولكن ستاندال لا يبقى على الخارج؛ إنه يقوم بتحليلات سيكولوجية؛ ولـذلـك يصبح من العبث أن يخفي عنا ما يعرفه أوكتاف نفسه بالضرورة؛ وإذا كان حزينا، فإنه يعرف السبب، ولا يمكن أن يشعر بهذا الحزن دون أن يفكر فيه: لهذا إذن كان يجب على ستاندال أن يخبرنا بذلك. وهو ما لم يفعله لسوء الحظ. إنه يحقق بذلك مفعول المفاجأة حين يفهم القارىء، ولكن ليس الهدف الأساسي من الشخصية الروائية هو أن تكون لغزا[30]». واضح أن هذا التحليل يفترض أن المسألة منشطرة بينما هي ليست كذلك تماما، ما دام عجز أوكتاف ليس بالضبط معطى نصيا، ولكن مهما يكن: لنأخذ

28) p. 93.

29) أنظر: وجوه II، ص 183-185.

30) Temps et Roman, p. 90.

المثال ومعه آفتراضه. إن هذا التحليل يتضمن أحكاما لا أتبناها، ولكن له مزية وصف الظاهرة جيدا - وهي ليست ظاهرة ستاندالية خاصة. ويتحدث بارث عن صواب، بخصوص ما يسميه «مزج الأنظمة»، عن «الخداع» الذي يقوم، عند أغاتا كريستي، على تبئير محكي مثل الساعة الخامسة وخمس وعشرين أو مقتل روجي أكرويد، على القاتل، مع إغفال ذكرى الجريمة وحدها من بين «أفكاره»؛ ونعرف أن الرواية البوليسية الأكثر كلاسيكية، ورغم تبئيرها عموما على المخبر الباحث، تخفي عنا غالبا جزءا من آكتشافاته وآستنتاجاته حتى الكشف النهائي[31].

الشذوذ الآخر، الافراط في الاخبار، أو الاطناب، يمكن أن يقوم على تدخل في وعي الشخصية، خلال محكي يوجهه عموما تبئير خارجي: كذلك يمكن اعتبار ملفوظات في بداية La Peau de Chagrin مثل: «لم يفهم الشاب انهياره...» أو «تصنّع مظهر شخص إنجليزي[32]»، وهي ملفوظات تناقض موقف الرؤية الخارجية الواضح، الذي تم تبنيه لحد الآن، وتمهد لمقطع يتحول تدريجيا إلى التبئير الداخلي. ويمكن أن يكون هذا الشذوذ، في حالة التبئير الداخلي، بمثابة خبر عرضي حول أفكار شخصية غير الشخصية البؤرية، أو حول مشهد لا يمكن لهذه الأخيرة رؤيته. بهذا سنصف صفحة من ميزي Maisie، مخصصة لأفكار السيدة فارانج لا يمكن لميزي أن تعرفها: «كانت تعرف أن ذلك اليوم يقترب، حيث ستشعر بالسعادة وهي ترمي بميزي على رأس أبيها، أكثر من شعورها بالسعادة وهي تنتزعها منه[33]».

ملاحظة عامة أخيرة، قبل أن نعود إلى المحكي البروستي: لا يجب أن نخلط بين الخبر المقدم من طرف محكي مبأر، وبين التأويل الذي يُدعى القارىء إلى إعطائه لهذا الخبر (أو يعطيه دون أن يطلب منه ذلك). لقد سجلنا أحيانا كثيرة أن ميزي ترى أو تسمع أشياء لا تفهمها، ولكن القارىء سيكشف عنها دون عناء. وإن «العينين الواسعتين من فرط الانتباه» لشارلوس وهو ينظر لمارسيل ببالبك يمكن أن تكونا، بالنسبة للقارىء المجرب، دليلا signe يستعصي على العكس من ذلك، على فهم البطل مطلقا، مثل تصرف البارون إزاءه حتى Sodome I. ويحلل برتيل رومبرغ Bertil Romberg[34] هذه

---

31) يوجد إيجاز آخر مميز، في: Michel Strogoff: فابتداء من الفصل السادس من القسم الثاني، يخفي علينا جول فيرن ما يعرفه البطل جيدا، ألا وهو أنه لم يصب بالعمى بواسطة سيف أوغاريف.

32) Garnier, p. 10.

33) Trad. Yourcenar, Laffont, p. 32.

34) مرجع مذكور، ص 119.

الحـالـة في رواية ج. ب. ماركان J.P. Marquand : «Pulham, esquire» ، حيث يرى السارد، وهو زوج واثق، مشاهد بين زوجته وصديق له، ينقلها دون نية سيئة، ولكن دلالتها لا تفوت أقل القراء انتباها. هذا الافراط في الخبر الضمني حول الخبر العلني، يؤسس لعبـة ما يسميه بارث المؤشرات indices ، التي تشتغل في حالة التبئير الخارجي بنفس الدرجة: ففي **الجنة المفقودة**، ينقل هيمنغواي الحوار بين شخصياته، مع الامتناع عن تأويله ؛ كل شيء يحدث كما لو كان السارد، مثل بطل ماركان، لا يفهم ما يحكيه: وهذا لا يمنع القارىء بتاتا من تأويله وفق نوايا الكاتب، مثلما هو الشأن في حالة قول كاتب ما: «وأحس بعرق بارد يتصبب من ظهره»، وهو قول نترجمه دون تردد كالتالي: «أحس بالخوف». إن المحكي يقول دائما أقل مما يعرف، ولكنه يجعلنا دائما نعرف أكثر مما يـقــول.

تـعــدد الـصـيــغ Polymodalité

لنكرر مرة أخرى أن استعمال «ضمير المتكلم»، أو بتعبير آخر، إن تطابق الضمير العائد على السارد والبطل معاً[35] لا يعني بتاتا تبئيرا للمحكي على البطل. على العكس من ذلـك، فإن السارد من النوع السير ـ ذاتي، سواء تعلق الأمر بسيرة ذاتية واقعية أو متخيلة، مسموح له «بشكل طبيعي» أن يتحدث بآسمه الخاص أكثر مما يسمح لسارد محكي «بضمير الغائب»، وذلك بسبب تطابقه بالذات مع البطل: إن تطفل تريسترام شاندي، وهو يقحم عرضا «لآرائه» (وبالتالي لمعارفه) الحالية في محكي «حياته» الماضية، أقـل من التـطفل الصادر عن فيلدينغ وهو يقحم آراءه ومعارفه في حياة توم جونز، إن المحكي المبهم الضمير impersonnel ينزع إذن إلى الميل ببساطة (إن كان هذا ميلا) إلى الرزانة وآحترام ما قد يسميه سارتر «حرية» الشخصيات ـ أي جهل [السارد] لشخصياته. أما السارد السيرذاتي فليس لديه أي باعث من هذا النوع ليفرض على نفسه الصمت، ما دام غير ملزم بأي تحفظ إزاء ذاته. التبئير الوحيد الذي يجب أن يحترمه يتحدد بالعلاقة مع معلوماته الحالية كسارد، وليس بالعلاقة مع معلوماته الماضية كبطل[36]. يمكن، إذا رغب

---

35) أو على شخصية ـ شاهد من نوع واطسون (كما سنرى في الفصل التالي).

36) هذا التمييز لا يلائم، طبعا سوى المحكي السير ـ ذاتي ذي الشكل الكلاسيكي، حيث يكون السرد لاحقا للأحداث بعد مدة كافية، بحيث تكون معلومات السارد مختلفة بشكل ملموس عن معلومات البطل. أما حينما يكون السرد مزامنا للحكاية (مونولوج داخلي، مذكرات، مراسلات)، فإن التبئير الداخلي على السارد ينتهي إلى تبئير على البـطل. وقد أوضح ج روسي ذلك جيدا بالنسبة لرواية المراسلات (**الشكل والدلالة** Forme et Signification ص 70). وسنعود لهذه النقطة في الفصل اللاحق.

في ذلك، أن يختار هذه الصيغة الثانية للتبئير، ولكنه ليس ملزما بها بتاتا، ويمكن أن ننظر إلى هذا الاختيار، في حالة وقوعه، باعتباره إيجازا، ما دام السارد يخفي كل المعلومات التي حصل عليها فيما بعد، والتي تكون غالبا رئيسية، لكي يقتصر على المعلومات التي يتوفر عليها البطل لحظة وقوع الأحداث.

من الواضح (وقد سبق أن صادفنا مثالا في هذا الصدد) أن بروست قد فرض على نفسه على نطاق واسع هذا التضييق المفرط، وأن الصيغة السردية في رواية **البحث** هي غالبا التبئير الداخلي على البطل[37]. إن «وجهة نظر البطل» هي التي توجه المحكي عموما، مع تضييقات حقل رؤيتها، جهلها المؤقت، بل وحتى ما يعتبره السارد من جهته أخطاء الشباب، سذاجات، أو «أوهام يجب إضاعتها». لقد ألح بورست، في رسالة مشهورة إلى جاك ريفيير، على اهتمامه بإخفاء عمق أفكاره (التي تطابق هنا أفكار مارسيل - السارد)، حتى لحظة الكشف النهائي. ويقول مؤكدا، إن الأفكار الظاهرة في آخر صفحات سوان Swann (والتي نذكر مع ذلك أنها تحكي عن تجربة قريبة العهد) «مناقضة لنتائجي. إنها مرحلة ذاتية وانفعالية ظاهريا، نحو النتائج الأكثر موضوعية ويقينية. وإذا استنتج من هذا أن تفكيري ارتيابي يقيني، فإن هذا الموقف سيكون مشابها تماما لمتفرج لاحظ، في آخر الفصل الأول من Parsifal ، أن هذه الشخصية لم تفهم شيئا في الرسميات، وأنها طردت من طرف غورنيمانتز، فافترض أن فاغنر أراد أن يقول سلامة النية لا تؤدي إلى أي نتيجة». وبنفس الشكل، فإن تجربة المادلين (بالرغم من قرب عهدها هي الأخرى)، تستحضر في Swann ، ولكنها غير مفسرة ما دام السبب العميق للذة التذكر غير مكشوف: «لن أفسرها إلا في آخر المجلد الثالث». الآن، يجب أن نحترم جهل البطل، أن نراعي تطور أفكاره، ونراعي الاشتغال البطيء للموهبة. «ولكني لم أرد أن أحلل هذا التطور الفكري بطريقة مجردة، وإنما أن أعيد خلقه، أن أجعله يحيى. لهذا، أنا ملزم إذن أن أرسم الأخطاء، دون أن أعتقد أن من واجبي الاعلان عن كونها أخطاءا في نظري؛ ستكون الغلطة غلطتي إذا اعتقد القارىء أنني أعتبرها حقيقة. وسيضاعف المجلد الثاني سوء التفاهم هذا. وآمل أن المجلد الأخير سيزيله[38]». ونعرف أن هذا المجلد لم يزل كل سوء التفاهم هذا: وهذا هو الخطر الواضح للتبئير، والذي زعم ستاندال اتقاءه بواسطة نقط في أسفل الصفحة: «إنه رأي البطل، وهو أحمق، ولكنه سيصحح نفسه».

37) ونعرف أنه كان يهتم بالتقنية الجيمسية لوجهة النظر، وخصوصا في Maisie (W. Berry, N.R.F. Hommage à Marcel Proust, p. 73).

38) 7 Février 1914, Choix Kolb, p. 197-199 .

لقد اهتم بروست بتهييء التبئير على الشيء الأساسي طبعا، أي على تجربة الذاكرة اللاإرادية، والموهبة الأدبية المرتبطة بها، أكثر من أي شيء آخر، ممتنعا عن أي إشارة سابقة لأوانها، وأي تشجيع متطفل. إن «الحجج» على عجز مارسيل عن الكتابة، على انفعاليته المزمنة، وعلى نفوره المتزايد من الأدب لا تكف عن التراكم حتى الانقلاب المفاجىء الذي كان ممتعا بقدر ما هيء التشويق بشكل مطول بواسطة تبئير صارم على هذه النقطة. إلا أن مبدأ عدم التدخل يشمل أيضا مواضيع أخرى عدة، كالمثلية ـ الجنسية مثلا، التي ستبقى بالنسبة للقارىء، كما بالنسبة للبطل، وحتى الصفحات الأولى من صودوم Sodo-me ، عالما صودف مرات عديدة، ولكن لم يُتعرف عليه أبدا، رغم تمهيدات مشهد مونتجوفان.

إلا أن التوظيف الأكثر كثافة لهذا الموقف السردي يتمثل، دون شك، في الطريقة التي عولجت بها علاقـات حب البـطل، وأيضـا علاقات حب هذا البطل من الدرجة الثانية، ألا وهو سوان في: حب سوان Un Amour de Swann . ويستعيد التبئير الداخلي هنا الوظيفة السيكولوجية التي كان أعطاها إياه القس بريفوست في Manon Lescaut : إن التبني المطلق لـ«وجهة نظر» أحد المشاركين [في الحكاية] يسمح بإبقاء مشاعر الآخر في ظل شبه تام، وهكذا يسمح ببناء شخصية ملغزة وغامضة بأقل مجهود، هذه الشخصية نفسها التي ابتكر لها بروست إسم «الكائن المنفلت» «être de fuite» . إننا لا نعرف من مشاعر أوديت، جيلبرت، وألبرتين، في كل مرحلة، أكثر مما يعرفه سوان أو مارسيل حول «حقيقتهن» الداخلية، ولا شيء يمكن أن يوضح «الذاتية» الأساسية للحب بفعالية، حسب بروست، أكثر من هذا التلاشي الدائم لموضوعه: فالكائن المنفلت هو بالتعريف الكـائن المعشـوق[39]. لا داعي للعـودة إلى القـائمـة (المشـار إليهـا سابقا بخصوص الاسـترجـاعـات Analepses ذات الوظيفة التصحيحية) والمتعلقة بفصول لن تُكتشف دلالتها الحقيقية من طرف البطل ـ ومعه القارىء ـ إلا بعد ذلك بوقت طويل «اللقاء الأول مع جيلبرت، الاعتراف الزائف لألبرتين، حادث السرنجة seringas . . . إلخ) ويجب أن نظيف إلى حالات الجهل أو سوء التفاهم المؤقتين بعض النقط المعتمة نهائيا، حيث يتطابق منظور البطل مع منظور السارد: وهكذا، لن نعرف أبدا كيف كانت «حقيقة» مشاعر أوديت إزاء سوان، ولا مشاعر ألبرتين إزاء مارسيل. هناك صفحة من Les Jeunes Filles en Fleurs توضح جيدا هذا الموقف التساؤلي بشكل ما، للمحكي أمام هذه الكائنات الغامضة، وذلك حينما يتساءل مارسيل ـ بعد أن صرفته ألبرتين ـ عن السبب الذي جعل الفتاة ترفض له قبلة، بعد سلسلة من الاغراءات الواضحة:

39) بخصوص جهل مارسيل إزاء ألبرتين، أنظر Tadié ، ص 40-42.

. . . موقفها في ذلك المشهد، لم أستطع أن أفسره لنفسي. ففيما يخص الافتراض المتعلق بالعفة. المطلقة (وهو الافتراض الذي عزوت إليه أولا العنف الذي رفضت به ألبرتين الاستسلام للقبلة، ولأن آخذها بين ذراعي، والذي لم يكن، فضلا عن ذلك، ضروريا لفكرتي عن طيبوبة صديقتي، وشرفها العميق)، فإنني لم أكف عن تغييره مرات عديدة. لقد كان هذا الافتراض مناقضا تماما للذي وضعته أول يوم رأيت فيه ألبرتين! أضف، أن تصرفات عدة مختلفة، كلها لطف إزائي (لطف عذب، قلق أحيانا، خائف، غيور من إيثاري لأندريه Andrée) كانت تغمر من كل صوب الحركة الخشنة التي قامت بها لتدق الجرس، لأجل أن تفلت مني. لماذا إذن كانت قد طلبت مني أن آتي لأقضي الأمسية قرب فراشها؟ لماذا كانت تتكلم طول الوقت لغة المحبة؟ على أي شيء تستند رغبة [المرأة] في رؤية صديق، خوفها من أن يفضل عليها صديقتها، بحثها عن تحقيق سعادته، إخبارها إياهُ بطريقة روائية أن الآخرين لن يعرفوا أنه قضى الأمسية قربها، إن كانت ترفض له لذة بسيطة كهذه، إن لم تكن لذة لها أيضا؟ لم يكن بإمكاني أن أتصور أن عفة ألبرتين يمكن أن تصل إلى هذا الحد، حتى إني تساءلت عما إذا لم يكن الدلال هو سبب خشونتها، فقد تكون اعتقدت مثلا أن بها رائحة كريهة خافت أن تنفرني منها، أو الجبن، إذا اعتقدت مثلا، بسبب جهلها بحقائق الحب، أن حالة ضعفي العصبي يمكن أن تكون معدية بشكل ما، عن طريق القبلة[40].

هذه الانفتاحات على سيكولوجية شخصيات أخرى غير البطل، يجب تأويلها كمؤشرات indices للتبئير، وهي انفتاحات يعتني المحكي بممارساتها على شكل افتراضي تقريبا، كما هو الحال عندما يحزر مارسيل أو يخمن أفكار محاوره من خلال تعبير [قسمات] الوجه: «رأيت في عيني كوتار القلقتين مثلما لو كان خائفا أن يفوته القطار، أنه كان يتساءل إن لم يكن استسلم للطفه الطبيعي. كان يجهد نفسه في أن يتذكر ما إذا كان قد فكر في وضع قناع بارد، مثلما يبحث [إنسان ما] عن مرآة ليرى إن كان قد نسي أن يعقد ربطة عنقه. وفي غمرة الشك، ولكي يعوض بأي ثمن، أجاب بطريقة فظة[41]». لقد سُجل بكثرة، منذ سبيتزر[42]، تواتر هذه التعابير الصيغية modalisantes (**ربما، دون شك، مثلما، يبدو، يظهر**) التي تسمح للسارد أن يقول بشكل افتراضي ما يعجز عن تأكيده دون أن يخرج عن التبئير الداخلي، والتي اعتبرها مارسيل مولير، عن صواب إذن، «أعذارا

---

40) I, p. 940-941.

41) في الجزء I، ص 498 مشهد مماثل لمشهد عند Norpois، الجزء I، ص 478-479.

42) «Zum Stil Marcel Proust», Stilstudien (1928), Etude de Style, Paris, 1970, p. 453-455.

للروائي[43]» الذي يفرض حقيقته تحت غطاء ماكر قليلا، متجاوزا آرتياب البطل، وربما السارد أيضا: لأن الجهل هنا أيضا مشترك بشكل من الأشكال، أو بتعبير أدق، لأن غموض النص لا يسمح لنا بأن نجزم بها إذا كانت الـ«ربما» مظهرا للأسلوب غير المباشر، وبالتالي أن نجزم بها إذا كان التردد الذي يعنيه واقعا يخص البطل وحده. أضف أنه يجب أن نلاحظ أن الطابع **المتعدد** غالبا لهذه الافتراضات يخفف بشدة من وظيفتها كإطنابات غير صريحة، ويقوي، على العكس من ذلك، من دورها كمؤشرات للتبئير. فحينما يقترح علينا المحكي ثلاث تفسيرات اختيارية للفظاظة التي رد بها شارلوس على السيدة دي غاياردون[44]، ممهدا لذلك بـ«ربما» ثلاث مرات، أو حينما يُرجَع صمت صبي المصعد ببالبك إلى ثمانية أسباب ممكنة[45]، دون تفضيل [أي منها]، فإن هذا لا يجعلنا «نعرف» أكثر مما «عرفنا» حينما تساءل أمامنا مارسيل عن أسباب رفض ألبرتين. ولا يمكن في هذا الصدد أن نجاري موليير الذي يؤاخذ بروست على كونه عوض «سر كل كائن بسلسلة من الأسرار الصغيرة[46]»، مع فرضه فكرة كون السبب الحقيقي موجودا بالضرورة بين الأسباب التي يذكرها، ومن ثمة اعتبار «سلوك الشخصية، يحتكم دائما لتفسير عقلاني»: فتعدد الافتراضات المتناقضة يوحي أكثر من ذلك بتعذر حل المشكل، وعلى أي حال، بعجز السارد عن حلــه.

لقد سبق أن لاحظنا[47] الطابع الذاتي جدا للوصف البروستي، المرتبط دائما بعملية إدراك البطل. إن الوصف البروستي مبأر بشكل صارم: فـ«مدته» لا تتجاوز أبدا مدة التأمل الواقعي، ليس هذا فحسب، ولكن مضمونه لا يتجاوز أبدا ما يدركه المتأمل فعليا. لا داعي للعودة إلى هذا الموضوع، المعروف جيدا على كل حال[48]، ولنذكر فقط بالأهمية الرمزية، في رواية **البحث**، للمشاهد التي يباغت فيها البطل، بمحض صدفة خارقة غالبا، أحداثا لا يدرك سوى جزء منها، والتي يحترم فيها المحكي بدقة التضييق البصري أو السمعي: سوان أمام النافذة التي ظنها لأوديت، والذي لا يستطيع أن يرى شيئا من بين «الشفرات المائلة لمصراعيها»، وإنما يمكنه فقط أن يسمع «جلبة حوار في

---

43) Voix Narratives, p. 129.

44) II, p. 653.

45) «لم يجب، إما استغرابا لكلامي، أو اهتماما بعمله، أو تأدبا، أو لثقل سمعه، أو احتراما للمكان، أو خوفا من الخطر، أو لكسل ذكائه، أو بسبب تعليمات المدير» (ا، ص665).

46) ص 128.

47) ص 135 - 138.

48) حول «منظورية» (le perspectivisme) الوصف البرستي، أنظر م. رايمون، ص 338-343.

صمت الليل[49]» ؛ مارسيل، بمونجوفان، الذي يرى من النافذة مشهد الفتاتين، ولكنه لا يستطيع أن يميز نظرة الآنسة فانتوي، ولا أن يسمع ما تهمس به صديقتها في أذنها، والـذي سيتـوقف المشهد بالنسبة إليه حينما أقبلت لتغلق مصراعي النافذة، «ومظهرها متعب، أخـرق، منشغل، مهذب وحزين[50]» ؛ مارسيل أيضا، وهو يراقب من أعلى السلم، ثم من الـدكان المجاور، «معاشرة» شارلوس وجوبيان، والتي سيقتصر القسم الثاني منها على إدراك سمعي خالص[51] ؛ ومارسيل دائما، وهو يباغت جَلد شارلوس في بيت جوبيان، من خلال «كوة جانبية[52]». عموما، يتم الإلحاح، بحق، عن لا احتمالية هذه الأوضاع[53]، وعلى الالتواءات المتنكرة التي تفرضها على مبدإ وجهة النظر ؛ ولكن، يجب أن نعترف أولا أنه يوجد هنا، كما في أي خرق، اعتراف ضمني بالقانون وتأكيد له: إن هذه التطفلات البهلوانية، مع تضييقاتها المميِّزة لحقل الرؤية، تشهد خصوصا على الصعوبة التي يعانيها البطل في إشباع فضوله، والدخول في وجود الآخرين. إنها، إذن صالحة لأن تدرج لصالح التبئير الداخلي.

إن التقيد بهذا القانون ـ كما لاحظنا في فرصة سابقة ـ يصل أحيانا إلى حدود هذا الشكل التضييقي المفرط، ألا وهو الايجاز: وقد أعطتنا نهاية شغف مارسيل بالذوقة، موت سوان، والفصل المتعلق بابنة العم الصغيرة بكومبراي بعض الأمثلة عن ذلك. صحيح أننا لا نعرف بوجود هذه الايجازات إلا من خلال الكشف عنها لاحقا من طرف السارد، وبالتالي من خلال تدخل صادر من جهته عن الاطناب، إذا اعتبرنا التبئير على البطل كشيء مفروض من طرف الشكل السير ـ ذاتي. ولكن، سبق أن رأينا أن الأمر ليس من ذلك في شيء، وأن هذه الفكرة المنتشرة بكثرة تأتي فقط من خلط منتشر بنفس الدرجة بين الطرفين. إن التبئير الوحيد الذي يتضمنه منطقيا المحكي «بضمير المتكلم»، هو التبئير على السارد، وسنرى أن هذه الصيغة الثانية للتبئير تتواجد مع الأولى في رواية **البحث**.

وتتكون إحدى التجليات الواضحة لهذا المنظور الجديد من **الإعلانات** annonces التي سبق أن صادفناها في الفصل المتعلق بالترتيب: فحينما يقال عن مشهد مونتجوفان

---

49) I، ص 272-275.
50) I، ص 159-163.
51) II، ص 609-610.
52) III، ص 815.
53) ابتداء من بروست نفسه، المهتم بشكل واضح بتنبيه النقد (وتضليل الاتهام): «في الواقع، إن الأشياء التي من هذا النوع، والتي كنت أشاهدها، كانت دائما، عند الاخراج، تحمل الطابع الأثر تهورا، والأقل احتمالية، كما لو أن هذا الكشف لا يجب أن يكـون إلا تعـويضـا عن فعل مليء بالمخاطر، رغم كونه خفيا بشكل جزئي» (II، ص 608).

بأنه سيمارس فيما بعد تأثيرا حاسما على حياة البطل، فإن هذا الإنذار لا يمكن أن يكون فعل البطل، بل من فعل السارد، كما هو الشأن عموما بالنسبة لجميع أشكال الاستباق prolepses ، التي تتجاوز دائما قدرات المعرفة لدى البطل (ما لم يكن هناك تدخل للفوق ـ طبيعي، كما في الأحلام التنبئية). فالاستباق هو مصدر المعلومات الاضافية التي يمهّد لها بتعابير من نوع: **عرفت منذ ذلك الحين...**[54]، والتي تتعلق بالتجربة اللاحقة للبطل، وبتعبير آخر، بتجربة السارد. وليس صحيحا أن ننسب مثل هذه التدخلات لـ«الروائي العالم بكل شيء[55]»: إنها تمثل ببساطة مساهمة السارد السيرـ ذاتي في عرض الوقائع التي لازالت مجهولة بالنسبة للبطل، ولكن الأول، ولهذا السبب، لا يرى نفسه ملزما بإجراء الاشارة إليها إلى حين معرفتها من طرف الثاني. فبين معلومات البطل والمعرفة الكلية للروائي، هناك معلومات السارد الذي يتصرف فيها كما يريد، ولا يحتفظ بها [لنفسه] إلا لسبب محدد. ويمكن للناقد أن يعترض على مناسبة هذه الأخبار الاضافية، ولكن لا يمكنه أن يجادل في شرعيتها أو احتماليتها في محكي ذي شكل سيرـ ذاتي.

ويجب أن نقبل أيضا بأن هذا لا ينطبق فقط على الاستباقات ذات الإخبار العلني والصريح. وقد لاحظ مارسيل مولير نفسه أن صيغة مثل: «لم أكن أعرف آنذاك أن...[56]»، كتحد حقيقي للتبئير على البطل، «يمكن أن تعني: **عرفت منذ ذلك الحين**، ونظرا لضميري **أنا** هذين، فإننا نبقى، دون شك، على صعيد البطل. ويضيف، إن الغموض شائع، وأن الاختيار بين نسبة معطى معين للروائي أو للسارد غالبا ما يكون اعتباطيا[57]». ويبدو أن الطريقة الأصلح، تفرض علينا هنا، في مرحلة أولى على الأقل، ألا ننسب لـ«الروائي» (العالم بكل شيء) سوى ما نعجز حقا عن نسبته للسارد. وهكذا نرى أن عددا من المعلومات التي ينسبها مولير لـ«الروائي المخترق للجدران[58]»، يمكن أن نرجعها دون ضرر إلى المعرفة اللاحقة للبطل: هكذا الشأن بالنسبة لزيارات شارلوس لمنتزه بريشو، أو المشهد الذي يحدث في بيت لابيرما بينما يشاهد

54) I، ص 193 ؛ II، ص 475، 579، 1009 ؛ III، ص 182، 326، 864، إلخ. وليس الأمر كذلك بالنسبة للمعلومات التي من نوع: بلغني أنه... (كما في حب سوان) وهي إحدى صيغ المعرفة (بالسماع) بالنسبة للبطل.

55) وهو ما لاحظه جيدا م. مولير: «إننا نترك جانبا، طبعا، الحالات، العديدة بما فيه الكفاية، حيث يستبق السارد حول ما لازال يشكل مستقبل البطل، ماتحا مما يشكل ماضيه هو كسارد. فلا مجال في مثل هذه الحالات [للحديث عن] المعرفة الكلية للروائي»، (ص 110).

56) II، ص 554، 1006.

57) ص 140 - 141.

58) ص 110.

موسيو صبيحة غيرمانت، وحتى الحوار بين الأبوين ليلة زيارة سوان، إن كان البطل حقا قد عجز عن سماعه في تلك اللحظة[59]. وبنفس الشكل، فإن تفاصيل كثيرة حول العلاقات بين شارلوس وموريل ـ يمكن أن تكون قد وصلت إلى علم السارد[60]. نفس الافتراض بالنسبة لخيانات بازان، حواراته حول الدريفوسية، ارتباطه المتأخر بأوديت، وبالنسبة لتجارب الحب الشقية لـ م. نيسام برنارد. . .[61]، وتطفلات وثرثرات بهذا المقدار، صحيحة أو زائفة، ليست بتاتا بعيدة الاحتمال في العالم البروستي. لنُذكر أخيرا أن معرفة البطل بعلاقات الحب الماضية بين سوان وأوديت تنتسب لعلاقة من هذا النوع، وهي معرفة دقيقة إلى حد أن السارد اعتقد أن من واجبه تبريرها، بطريقة قد تبدو بالأحرى خرقاء[62]، ولا توفر فضلا عن ذلك الافتراض الوحيد القادر على إظهار التبئير على سوان، في هذا المحكي داخل المحكي: ونقصد أنه مهما كانت المصادر المحتملة، فإن المصدر الأول لهذه المعلومات لا يمكن أن يكون سوى سوان نفســـه.

إن الصعوبة الحقيقية تبدأ حينما ينقل إلينا المحكي، فورا ودون منعطف واضح، أفكار شخصية أخرى خلال مشهد يحضره البطل نفسه: السيدة كامبرمر بالأوبرا، البواب خلال أمسية غيرمانت، مؤرخ لافروند أو أمين الوثائق خلال صبيحة فيلباريسيس، بازان أو بريوطي خلال العشاء عند أوريان[63]، وبنفس الشكل، فإننا نلج دون وسيط واضح، مشاعر سوان إزاء زوجته، أو مشاعر سان ـ لو إزاء راشيل[64]، وحتى آخر أفكار بيرغوت وهي تموت[65]، وهي مشــاعر وأفكار لا يمكن أن تكون قد نقلت بشكل ملموس إلى مارسيل ـ وهو ما لاحظناه غالبا ـ طالما أنه لا أحد، وهذا هو السبب، استطاع أن يعرفها. هذا بالمناسبة إطناب لا يمكن أبدا، ومهما يكن الافتراض، أن نقصره على معرفة السارد، بل يجب أن ننسبه إلى حد كبير، للروائي «العالم بكل شيء» ـ وهو إطناب يكفي للدلالة على أن بروست قادر على اختراق حدود «نظامه» السردي الخاص.

ولكن لا يمكن أن نسحب الاطناب على هذا المشهد وحده، بدعوى أنه الوحيد الذي يمثل استحالة مادية. فالمقياس الحاسم ليس الامكانية المادية ولا حتى الاحتمال السيكولوجي، بقدر ما هو الانسجام النصي والنبرة السردية. هكذا، ينسب ميشيل

---

59) III، ص 291-292؛ III، ص 995-999؛ I، ص 35.

60) بما في ذلك المشهد الماجن بالمنزل بمانفيل، وهذه العلاقة تنطبق عليه بالتأكيد. II، ص 1082.

61) II، ص 739؛ III، ص 115-118؛ II، ص 854-855.

62) I، ص 186.

63) II، ص 56-57، 636، 215، 248، 524، 429-430.

64) I، ص 522-525؛ II، ص 122، 156، 162-163.

65) III، ص 187.

رايمـون للروائي العـالم بكل شيء المشهد حيث شارلوس يقود كوتار إلى غرفة مجاورة، ويحـاوره دون [وجـود] شاهـد[66]: لا شيء يمنـع مبدئيا من افتراض أن هذا الحوار، كحوارات أخرى[67]، قد نقل إلى مارسيل من طرف كوتار نفسه، ولكن يبقى أن قراءة هذه الصفحـة تفرض فكرة سرد مباشر، ودون وسيط، ونفس الشيء ينطبق على جميع المشاهد التي ذكرتها في الفقرة السابقة، ومشاهد أخرى غيرها، حيث ينسى بروست بشكل واضح، أو يهمل تخييل السارد السير ـ ذاتي والتبئير الذي يستتبعه، وخصوصا، التبئير على البطل، وهو الشكل المهمين جدا في هذا التخييل، وذلك ليتناول محكيه بصيغة ثالثة، وهي طبعـا التبئير في درجة الصفر، أي المعرفة الكلية للروائي الكلاسيكي. ولنسجل بشكل عابر، أن هذا التبئير سيكون مستحيلا لو كانت رواية «**البحث** سيرة ذاتية حقيقية ـ كما لازال البعض يريد أن يراها. ومن هنا هذه المشاهد، المشينة بالنسبة لغلاة «وجهة النظر» كما أتصور، حيث يُتناول [الضمير] **أنـا** والآخرون على قدم المساواة، كما لو كان للسارد نفس العلاقة بالضبط مع كامبرمر، بازان، برويطي، ومع «أنا»ه الخاصة الماضية: «كانت السيدة كامبرمر تذكرانها سمعت سوان يقول. . . / بالنسبة لي أنا، فإن تفكير ابنتي الـعم. . . / كانت السيدة كامـبرمـر تحاول أن تميز. . . / بالنسبـة لي أنـا، لم أكن أشك. . . »: إن نصا كهذا مبني بوضوح على التناقض بين أفكار السيدة كامبرمر وأفكار مارسيل، كما لو كانت هناك في مكان ما، نقطة تبدو لي منها أفكاري وأفكار الآخرين متـوازية: إنه أوج ضياع الشخصية، الذي يشوش قليلا على الصورة المشهورة للذاتية البروستية. ومن هنا أيضا هذا المشهد بمونتجوفان، والذي سبق أن سجلنا بخصوصه تبئيرا صارما (على مارسيل) فيما يتعلق بالأفعال المرئية والمسموعة، ولكنه، في المقابل، مبأر على الآنسة فانتوي[68] فيما يخص الأفكار والمشاعر: «أحست. . . فكرت. . . وجدت نفسهـا غير متحفـظة، فآنتـاب القلق قلبها الرقيق. . . تظاهرت بـ. . . . خمنت. . . فهمت، إلـخ». كل شيء يحدث هنا كما لو كان الشاهد عاجزا عن رؤية أو سماع كل شيء، ولكنه في المقابل يخمن جميع الأفكار. ولكن الحقيقة أن هناك، إلى حد كبير، قانونين متنافسين، يشتغلان على مستويين من الواقع يتعارضان دون أن يلتقيا.

هذا التبئـير المـزدوج[69] يستجيب هنـا بالتـأكيد للتناقض الذي ينظم كل هذه

66) II، ص 1071-1072؛ رايمون، ص 337.

67) هكذا الشأن بالنسبة لحوار [أفراد عائلة] فيردوران بخصوص سانييت، III، ص 326.

68) باستثناء جملة (ص 163) مبأرة على صديقتها، وتعبيري «دون شك» (ص 161) و«ربما» (ص 162).

69) يتحدث ب. ج. رودجرز B. G. Rodgers [في كتاب] Proust's Narrative Techniques، ص 108، عن «الرؤية المزدوجة»، بخصوص التنافس بين البطل «الذاتي» والسارد «الموضوعي».

الصفحة (مثل مجموع شخصية الآنسة فانتوي «العذراء الخجولة» و«الفظة الخشنة»)، بين اللاأخلاقية الفجة للأفعال (المدركة من طرف البطل - الشاهد) والرقة القصوى للمشاعر، التي لا يمكن أن يكشف عنها سوى سارد كلي المعرفة، قادر مثل الله نفسه، على رؤية ما وراء التصرفات، وسبر الأصلاب والقلوب[70]. ولكن هذا التواجد الممكن تصوره بالكاد، يمكن أن يصلح شعارا لمجموع الممارسة السردية لبروست، التي تلعب في نفس الوقت، دون تردد وكما دون انتباه، على الصيغ الثلاثة للتبئير، منتقلة بشكل إرادي من وعي البطل إلى وعي سارده، عائدة لتقيم على التوالي في وعي الشخصيات الأكثر تنوعا. هذه الوضعية السردية الثلاثية، لا مجال ممكن لمقارنتها بالمعرفة الكلية البسيطة في الرواية الكلاسيكية، لأنها لا تتحدى شروط الايهام الواقعي فقط، مثلما أخذه سارتر على مورياك: إنها تخترق إحدى «القوانين العقلية» التي تريد [لنا] ألا نكون في نفس الوقت في الداخل والخارج. ولكي نعود إلى المجاز الموسيقي المستعمل أعلاه، يمكن أن نقول باطمئنان، أنه بين نظام نبري (أو صيغي) تتحدد بالعلاقة معه كل الاختراقات (إيجازات وإطنابات) كشذوذات، ونظام لانبري (لا صيغي ؟) حيث يختفي وجود أي قانون، وحيث يصبح مفهوم الخرق نفسه لاغيا، تبرز رواية **البحث** بشكل جيد بما فيه الكفاية، حالة وسطى: حالة متعددة، شبيهة بالنظام المتعدد النبرات (المتعدد الصيغ) الذي افتتحته لمدة قصيرة، وبالضبط في نفس سنة 1913 [مقطوعة] **تقديس الربيع**. إننا نفضل ألا تؤخذ هذه المقاربة بمعنى حرفي مفرط[71]؛ لتساعدْ على الأقل على توضيح هذه السمة النموذجية، والمشوشة جدا، للمحكي البروستي، والتي نحب أن نسميها **تعدد الصيغ** Polymodalité.

فعلا، إن هذه الوضعية الغامضة، أو المعقدة بالأحرى، الفوضوية بشكل إرادي، لا تسم نظام التبئير فقط - ونحن نذكر بذلك لنختم هذا الفصل - ولكنها تسم مجموع الممارسة السردية في **البحث**: تواجد مفارق لأكبر كثافة محاكاتية، وحضور للسارد مناقض

---

70) بخصوص المظاهر التقنية والسيكولوجية لهذا المشهد، أنظر التعليق الجيد لموليز، ص 148-153، الذي يوضح جيدا بشكل خاص كيف تتورط، بشكل غير مباشر، لكنه وثيق، أم البطل وجدته، في هذا الفعل البَنَويّ «السادي»، ذي الأصداء الشخصية الواسعة عند بروست، والذي يجب طبعا أن نقارب بينه وبين «اعترافات فتاة» في Les Plaisirs et les Jours، و«مشاعر ابن قتل أبويه».

71) نعرف (Plainter, II, p. 422-423) إلى أي حد كان اللقاء المنظم سنة 1922 بين بروست وسترافينسكي (وجويس) بمثابة خيبة. ويمكن من جهة أخرى أن نقارب بين الممارسة السردية البروستية وبين هذه الرؤى المتعددة والمنضدة، التي يركبها، في نفس الفترة، التجسيد التكعيبي. فعلى صورة من هذا النوع تحيل هذه السطور من مقدمة Propos de peintre: «بيكاسو الرائع، ذاك الذي ركز بدقة جميع سمات كوكتو في صورة ذات صرامة نبيلة..» ؟ (Contre Sainte - Beuve, Pléiade, p. 580).

مبـدئيا لكل محاكاة روائية، على مستوى حكي الوقائع ؛ هيمنة خطاب مباشر، تعمقه استقـلالية أسلوبية للشخصيات، وهو أوج المحاكاة الحوارية، ولكنه ينتهي إلى إغراق الشخصيات في تلاعب لغـوي ضخم، وهو أوج المجانية الأدبية، كنقيض للواقعية ؛ وأخـيرا، تنـافس بين تبئـيرات متنافرة يزعزع كل منطق التمثيل السردي. هذا التدمير للصيغة، رأينا مرارا أنه يرتبط بالحركة، أو بالأحرى، بحضور السارد نفسه، بالتدخل المشـوش للمصـدر السردي ـ بالسرد داخـل المحكي. هذا المستـوى الأخـير، المتعلق **بالصوت**، هو الذي يجب علينا الآن معاينته لذاته، بعد أن صادفناه مرات عديدة دون أن نرغب في ذلك.

شـعـريـة التـألـيـف

بوريس أوسبنسكي

وجهة النظر : مشكلة التسمية

ا. التسمية في اللغة اليومية، النثر الصحفي، وأدب المراسلات في علاقتها بمشكل وجهة النظر.

من الجدير قبل كل شيء أن نجد مادة بسيطة وفي المتناول الى أقصى حد ممكن لكي نوضح، بواسطة نموذج سهل نسبيا، مختلف حالات التنوع في وجهة النظر الجملية في النص. إن معاينة استعمال اسماء العلم والألقاب المتعلقة بمختلف شخصيات نص ما، سيصلح كأداة ملموسة لبحثنا.

في نفس الوقت، فإننا سنحدد لأنفسنا، كمهمة خاصة ـ فيما يلي مباشرة، وما سيأتي فيما بعد ـ أن نبرز أوجه التشابه بين بناء نص أدبي ونسق اللغة اليومية.

يجب أن نلاحظ بصفة مطلقة أن تغير وضعية الكاتب، المعلن عنها، على المستوى الشكلي، من خلال استعماله عناصر من خطاب آخر (خصوصا الألقاب)، ليس بأي حال وقفا على النص الأدبي. إن هذا التغير يتجلى بنفس الدرجة في ممارسة المحكي الحقيقي، وفي لغة الحديث بصفة عامة؛ هنا تظهر أحيانا عناصر التأليف: إن الفاعل المتكلم، وهو يبني محكيا (ملفوظا) يمكن أن ينوع وضعياته، متموضعا على التوالي في وجهات نظر مختلف المشاركين في المحكي، أو وجهات نظر أشخاص آخرين غرباء عن الاحداث.

لنأخذ مثالا بسيطا مأخوذا من ممارسة الحوار في اللغة اليومية:

لنفرض أن «س» يتحدث مع «ي» عن شخص آخر «ز». ولنفرض أن الاسم العائلي لـ «ز» هو إڤانوف: ويسمى «فلاديمير بيتروفيتش»، ولكن «س» يسميه عادة «ڤولودجا» حينما يكون معه على اتصال مباشر، أما «ي» فيسميه عادة «فلاديمير» (حينما يتواجد «ي» و «ز» معا)؛ في حين أن «ز» يسمي نفسه «ڤوڤا» (هب أنه إسم الطفولة).

وخلال حوار «س» و «ي» حول «ز»، يمكن لـ «س» أن يسمى «ز» ما يلي:

أ) «ڤولودجا»، وفي هذه الحالة فإنه يتحدث الى «ي» من وجهة نظره الخاصة (وجهة نظر «س»)؛ ويتعلق الأمر هنا بمقاربة شخصية.

ب) «فلاديمير»، وفي هذه الحالة، يتحدث عن «ز» من وجهة نظر خارجية أجنبية (وهي وجهة نظر «ي»)؛ إنه يبدو هنا وكأنما تبنى وجهة نظر مخاطبه.

ج) «فوقا»، وفي هذه الحالة، يتحدث عن «ز» من وجهة نظر أجنبية (هي وجهة نظر «ز») - بغض النظر عن كون «س» و «ي» لا يستعمل أي منهما هذا الإسم حينما يتحدث مباشرة الى «ز».

د) وأخيرا، فإن «س» يمكن أن يتحدث عن «ز» باعتباره «فلاديمير بيتروفيتش» رغم أن «س» و «ي» يخاطبانه وجها لوجه باسمه الشخصي. وهذه الحالة الاخيرة ليست نادرة، (إنها تظهر أيضا في مقام أكثر بساطة، حينما يسميه كل من «س» و «ي» على انفراد «فولودجا»، ولكنهما يتحدثان عنه مع ذلك باعتباره «فلاديمير بيتروفيتش» - ورغم أن كل واحد منهما يعرف كيف يسمي الآخر الشخصية التي يتحدثان عنها). في هذه الحالة، يتصرف «س» كما لو كان يتموضع في وجهة نظر مجردة - وجهة نظر الملاحظ الخارجي (الذي ليس أحد المتحاورين، ولا هو الشخصية موضوع الحديث)، والذي لا يحدد مكانه.

هـ) وبصفة أكثر تعميما، فإن هذه الحالة الأخيرة (وجهة نظر الملاحظ المجرد، الموجود خارج الحوار الذي نحن بصدده)، تظهر حينما يسمي «س» «ز» باسمه العائلي («إيفانوف»)، بينما «س» و «ي» صديقان حميمان له.

كل هذه الحالات تؤكدها لغة الحديث الروسية بشكل ملموس[1]

من الواضح أن تبني وجهة النظر هاته أو تلك مرتبط مباشرة بنوع العلاقة التي تقام مع الشخص موضوع الحوار[2]، وأن هذا الاختيار يؤدي وظيفة أسلوبية أساسية.

يتضح أن مثل هذا الاستعمال للاسم العلم يخص أيضا النثر الصحافي. ولا يمكن هنا ألا نتذكر بالدرجة الأولى المثال المشهور المتعلق بالاسماء المعطاة لنابليون بونابرت من

---

* Poètika kompozicii, Moscou, 1970, p.31-40, 46, 189-195

1) يقترح الكاتب على القارىء أن يراقب حواراته الخاصة وحوارات اصدقائه في ظروف مماثلة. سنقتنع بسهولة حينئذ بأن الحالات الخمسة الموضحة هنا شائعة بكثرة في الحوار، ثم إن استعمال أسماء العلم رهين أيضا بوضعية المتكلم وخصاله الشخصية، بخصوص العلاقة مع أسماء العلم كمقياس للوصف الشخصي، انظر

B. A. Uspenski, «Personologicheskie problemy v lingvisticherskom aspeckte», in Tezisy dokladov vo vtoroj letnej shkole pe vtorichnym modelirujushchim sistemam, Tartu, 1966, p.8-9.

2) لاحظ نوعا من السخرية في الحالة «ج»؛ والاحترام إزاء الشخصية في الحالة «د».

طرف الصحافة الباريسية، والتي تتغير كلما اقترب من باريس، زمن «المئة يوم». كانت البرقية الأولى تقول: «لقد نزل الوحش بخليج ـ جوان» وتقول الثانية: ؛ «الغول يتوجه نحو غراس». والثالثة: «الغاصب يدخل إلى غرونوبل»، والرابعة: «بونابرت يستولي على ليون»، الخامسة: «نابليون يقترب من فونتينبلو». واخيرا السادسة: «باريس المخلصة تنتظر اليوم جلالة الامبراطور»[3]. (من المهم أن نسجل أن التسميات تتغير كلما اقترب الشيء المسمى من الشخص الذي يسميه ـ وبنفس الشكل، فإن حجم الشيء من منظور معين رهين بالمسافة التي تفصله عن الملاحظ).

وبصفة عامة، فإن هذا الاجراء ـ تقريبا ـ سمة للروبرتاج أو الحلقات الصحفية: إن العلاقة مع البطل تعبر عن نفسها من خلال الطريقة التي يسمى بها، قبل كل شيء، (وبالدرجة الاولى من خلال الاسم العلم)، وكل تغير في التسمية يعكس تحولا للبطل.

لنلاحظ أيضا اختلاف الوضعية (إزاء الشخص الذي يتحدث عنه) والتي تظهر من خلال إضافة الحروف الأولى من الاسم الشخصي قبل أو بعد الاسم العائلي. فإذا قارنا بين «أ. د. إيفانوف»، وبين «إيفانوف أ. د.» من جهة ثانية، فاننا نسجل الطابع الأكثر رسمية بالتأكيد للصيغة الثانية.

ونجد استعمالا مماثلا جدا، لأسماء العلم في مذكرات إهرنبورغ[4] (الذي يحمل عمله كاملا سمة الاسلوب الصحفي). فإهرنبورغ، حينما يقدم شخصية جديدة، يصف وضعيتها بصفة عامة، ثم يذكر اسمها العائلي والحروف الأولى من اسمها الشخصي؛ بتعبير آخر، فإنه يتصرف كما لو كان يقدمها للقارىء. بعد ذلك مباشرة ـ أي بعد أن تكون الشخصية قد قدمت ـ يسميها باسمها الشخصي وبلقبها، وبصيغة أخرى، فانه ينتقل الى طور من العلاقات حيث الكاتب والشخصية قد تم التعارف بينهما قبلا (وبالمقابل، فإن القارىء لا يعرف أن الامر يتعلق بنفس الشخصية إلا من خلال التطابق بين الاسم الشخصي، اللقب والحروف الاولى): «في شهر ماي، تلقيت فجأة زيارة مساعد للفستيجا، إسمه س. أ. رافسكي... قال لي ستيفان أركاديفيش...» ؛ «ذهبت لمقابلة القنصل ف. س. دوفجاليفسكي... لقد كان فاليريان سافيل إفيتش يعرف فرنسا جيدا». «وانتهى الأمر بف. أ. أنتونوف ـ أوفسينكو إلى أن التقى بي من جديد... كنت أعرف فلاديمير ألكسندروفيتش منذ ما قبل الثورة[5]».

---

3) E.Tarle ‹Napoleon›, Moscou 1941, p. 348

4) Cf. L. Ehrenbourg. Ljudi, gody, zhizn', Moscou, 1961-66.

5) Id., t. III-IV, M., 1963, p. 331, 555 passim.

إن إهرنبورغ يتصرف كما لو كان يعيد إنتاج سيرورة عملية التعرف، مدمجا القارىء ضمنها ـ واضعا إياه في مواقفه الشخصية.

هذا الاختلاف في وجهة النظر يتضح بصفة خاصة حينماتلتقي اسماء مختلفة (تمثل وجهات نظر مختلفة) في نفس الجملة. لننظر إلى الصيغة التقليدية لديباجة الطلبات، أو بصفة عامة، ديباجة الرسائل الموجهة إلى شخصية سامية:

«**إلى السيد النبيل بوريس ايفانوفيتش**، يوجه هذا الملتمس آخر أيتام ضاحية إكشني، [الساكن] بأراضيك المولوية أرزماس، **خديمك القروي تيريشكو أوزيبوف**[6]»

هنا، في نفس الجملة تتعارض وجهتا نظر لشخصين مختلفين ـ وجهة نظر المرسل، ووجهة نظر متلقي الرسالة (وهي في هذه الحالة الخاصة رسالة استعطاف)؛ إن إسم المرسل إليه يقدم من وجهة نظر المرسل، بينما إسم المرسل يقدم من وجهة نظر المرسل إليه: إن تسمية النبيل بوريس إيفانوفيتش موروزف تقدم من خلال وضعية مرسل الاستعطاف (قنه ت. أوزييوف)، في حين تتدخل وضعية متلقي الاسترحام (ب. إ. موروزف) في تسمية تيرنتي أوزييوف.

يبدو أن تعارض وجهتي نظر مرسل ومتلقي خطاب ما يمثل قاعدة في هذا النوع من الحالات؛ ويمكن أن يستمر [هذا التعارض] على طول الاستعطاف، مثلا:

. . . وأنا، الحقير، مملوكك التافه (وجهة نظر متلقي الرسالة. ب. أوسبنسكي)، القادم حديثا عندكم، **يا مولاي** (وجهة نظر المرسل. ب. أ.)، كيف أتجرأ على فعل ذلك، دون أن أتوجه اليك **يا مولاي** (وجهة نظر المتلقي)[7]

لنلاحظ إلى أي حد تمثل صيغة التصغير العائدة على مرسل الخطاب، سمة مميزة في الأمثلة المذكورة، هذه الصيغ تشتغل كعلامات احترام، أو كيافطات: إن المتلقي يمجد على حساب المرسل (الذي يتكلم أو يكتب) ـ والذي يتواضع (يتصاغر) إراديا. (ونجد في لغات أخرى، كالصينية مثلا، تركيبا مماثلا في صيغ الاحترام)[8].

6) مأخوذة من رسائل الاستعطاف الموجهة إلى النبيل ب. إ. موروزوف، في كتاب Trudy Isturiko-arkheologichesogo instituta Akademil Nauk SSSR, t. VIII, 2e èd.(«Khozjajstvo krupnogo féodala kreposnika XVII v.»),1re partie, Leningrad, 1933(cf. n 26).

7) Id., n 152.

8) انظر K.Erberg,«O formakh rechevoj kommunikacii», Jazyk i literatura, III, Leningrad, 1929, p. 172.

أحيانـا، تشمـل صيغ التصغـير كل ما يتصـل بمتلق معـين، مكـونة نوعا من تطابق/انسجام التصغيرات[9]. ويمكن أن نربط بهذا مباشرة استعمال صيغ التصغير في لغة الحديث الروسية المعاصرة، بمعنى الاحترام أو الاستعطاف. («لدي شيء صغير أريد أن أطلبـه منك»، «أعطني الشويكة من فضلك»، «أفرغ لي حساء» [مع تصغير كلمة حساء] «هل سأقدر على الذهاب راجلا*» [مع تصغير كلمة راجلا الكلمة الدالة على القدمين]؛ ومن الواضح أن صيغا من نوع peshochkon [تصغير «حساء»] وshchec [تصغير «راجلا»] ليست تصغيرا بالمعنى الحقيقي للكلمة (لنسجل غياب صيغ التصغير في حالة الاسمية/الرفع، مكانها في آخر الملفوظ، وحضورها في شكل «مضاف إليه ثان» الوارد في سياق التبعيض، والكثير الاستعمال في المناجاة).

فيما يلي مثال آخر من نفس النوع (التقديم لرسالة مستشار أدوما وأوربيتشنيك، فاسيلي جريجـور إفيتش جرانيللين، السجـين بكـريمي، إلى القيصر إيفـان الـرابـر فازيليفتش) إلى مولاي القيصر، والأمير الأكبر لورسيا كلها إيفان فازيليفيش (وجهة نظر مرسل الخطاب ـ ب. أ)، خديمك المسكين السجين فازوك غرازونوف يتوجه إليك باكيا[10].

من الهام أن نسجل صيغة التصغير لاسم كاتب الرسالة (فاسوك)، وكذا الكاف الدال على الملكية (قنك). هنا، دون شك، يتم تبني وجهة نظر متلقي الرسالة، إيفان الجبار.

طبعا يجب ألا ننسى أن لبعض الأشكال الاجتماعية للتسمية طابعا مطلقا وليس نسبيا، وتحمل دلالة اصطلاحية (ففي روسيا ما بين القرن السادس عشر والثامن عشر، كان الاسم الشخصي الكامل واللقب الذي ينتهي ب«إيتش» يعني شرفا خاصا ليس من حق الجميع)، إلا أن ما يهمنا قبل كل شيء هو المظهر النسبي للتسمية، والذي يحدده مكـانها ضمن سياق التـواصـل، وهكذا، حينما يتوجه أحد ممثلي الارستقراطية الكبيرة

---

9) راجع أمثلة في كتاب
L.A. Bulakhovskij, kommentarij k russkomu literaturnomu jazyku, Kiev, 1950, p. 151.

** يقـول كلود كاهن ـ مترجم المقـال الى الفرنسية: إن هذه التصغيرات غير قابلة للترجمة إلى اللغة الفرنسية، باستثناء المثال الأول ربما. فالنص الروسي يقول على التوالي del'ce، وهو تصغير لـ delo (قضية، شيء)، في حالـة المفعولية؛ vilachku، وهو تصغير لـ vilka (الشوكة)؛ shchen، وهو تصغير لـ shchi (الحساء) في حالة الجمع المضاف إليه، و peshochkom، تصغير للحال (راجلا).

10) راجع Poslanija Ivana Grosnogo, Moscou-Leningrad, 1951, p. 566

بالكلام إلى شخص أعلى منه مرتبة في الهرم الاجتماعي (أمير إلى قيصر مثلا)، فإنه يكتب إليه تماما كما يكتب فلاح بسيط إلى سيده[11]، أو معلم إلى أب تلميذه[12].

يمكن أن نستنتج بالتالي من هذا أن خصوصية الاسلوب الذي نتحدث عنه تتعلق بشكل أكثر خصوصية بأسلوب المراسلات عموما، أكثر مما تتعلق بالوضعية الاجتماعية للمرسل بالمقارنة مع المرسل إليه (رغم أن هذا ليس شيئا ثانويا) ؛ وبتعبير آخر، فإن هذا الاستعمال لمختلف وجهات النظر رهين بضرورة الاحترام الواجب [إظهاره] حينما نتوجه كتابة إلى شخص ما.

وسيكون من الخطإ اعتبار هذا الاجراء قديما، وربطه بأسلوب المراسلات القديم دون غيره، ففي بعض الأنواع، نجد اليوم أيضا حالات التعارض بين وجهتين للنظر (وجهة نظر المرسل ووجهة نظر المتلقي) داخل الجملة الواحدة. ولنذكر كمثال صيغة كثيرة الاستعمال الى حد ما (في إطار علاقات محددة)، وتتعلق بما يكتب على الهدايا والاهداءات (في الكتب واللوحات. . .) «إلى عزيزتي بيرتا جاكوفليفنا جرانينا، من طرف مملوكها إلوشا بلازونوف». وتوجد أيضا صيغ واسعة الانتشار في بعض أشكال الكلام والكتابة على أغلفة الرسائل: «إلى أندري بتروفيتش إيفانوف، من طرف سرجيف ن. ن.» ؛ هنا تتعارض تسميتا المتلقي والمرسل ـ في نفس الوقت ـ من خلال تسمية كاملة من جهة، وموقع الاسم الشخصي واللقب بالنسبة للاسم العائلي من جهة أخرى[13].

نلاحظ إذن مرة أخرى وضع وجهتي نظر مختلفتين في حالة تعارض داخل نفس الجملة.

II. التسمية ـ مشكلة «وجهة النظر» في النثر الأدبي.

أعطينا قبل قليل أمثلة عن استعمال مختلف وجهات النظر، كما تظهر خصوصا في بعض التسميات ـ في اللغة اليومية، أسلوب المراسلات، النثر الصحفي والأعمال المتصلة بذلك، ولكن الأعمال الأدبية، التي سندرسها الآن، تخضع لبناء جد مماثل.

---

11) راجع L. A. Bulakhovskij, p. 149

12) راجع D. L. Mordovtsev, O russkikh Shkol'nykh knigakh XVII v. Saratov, 1856, p. 25
هذه الصيغ ظلت مستعملة حتى القرن الثامن عشر، حيث منعت بواسطة فرمان أصدره بيير الاول، بتاريخ 20 دجنبر 1701
(«O pisanii ljudjam vsjakogo svanija polnykh imen svoikh s prosvanijami vo vsjakikh bumagakh chastnykh i v sudebnye mesta podavaemykh»).
راجع: A. A. Dement'ev, «Maksimko, Timoshka i drugie», Russkaja Rech', 169, 2, p. 95

13) راجع أعلاه، ص 126، بخصوص الدلالة الأسلوبية لاختيار وضعية معينة.

وبـالفعل، فإن الشخصية الواحدة، في الأدب، تحمل غالبا عدة أسماء (أو قل تسمى بطرق مختلفة)، ويحدث غالبا أن تلتقي هذه التسميات داخل نفس الجملة، أو على مسافة قليلة بينها في النص.

لنعط الأمثلة التالية:

«رغم الثـروة الهـائلة للكونت بيزوخوف، ومنذ أن ورث منها بيير، وبدأ يتوصل بمردود سنوي قدره خمس مئة ألف روبل، كما يقولون، فإنه كان يشعر بأنه أقل غنى من الفترة التي كان يتوصل فيها بعشرة آلاف روبل من المرحوم الكونت» (الحرب والسلم؛ تولستوى، الأعمال الكاملة (بالروسية) المجلد العاشر، ص103).

«في نهاية الاجتـماع، علق السيد بسخـرية وعـدوانية على طريقـة بيزوخـوف في الانفعال، وعلى كونه كان مثارا بسبب ميله إلى الجدل أكثر مما كان مثارا بحبه للفضيلة. ولم يجب بيير بشيء..» (نفس المرجع، المجلد العاشر، ص175).

«كـان وجهه (وجه فيدور بافلوفيتش كارامازوف ـ ب. أ.) داميا، ولكنه لم يفقد الوعي. وكان ينصت بتركيز إلى صراخ ديمتري. كان يبدو له دائما أن غروشنكا موجود حقا بمكان ما من المنزل. نظر إليه ديمتري فيدوروفيتش نظرة مليئة بالحقد وهو يخرج» (الاخوة كارامازوف؛ دوستويفسكي، الاعمال الكاملة (بالروسية)، المجلد العاشر، ص178).

من الواضح أننا، في جميع الأمثلة أعلاه، أمام وجهات نظر متعددة. إن الكاتب يستعمل عدة وضعيات للاشارة إلى نفس الشخصية. ويمكنه على الخصوص أن يتبنى وضعيات بعض الشخصيات الاخرى (التي تنتمي إلى نفس العمل)، والتي لها علاقة ما بالشخصية الأولى.

أضف أننا اذا عرفنا كيف تسمي الشخصيات الأخرى البطل موضوع الحديث، (وهو ما يمكن معرفته بسهولة عن طريق تحليل الحوارات الملائمة)، أصبح من السهل حينئذ أن نحدد بشكل قاطع ماهي وجهة النظر التي يستعملها الكاتب في لحظة محددة من المحكي.

هكـذا، تسمي بعض الشخصيات ديمـتري كارامزوف ـ في الاخوة كاراماروف لدوستويفسكي مثلا ـ على الشكل التالي[14]:

---

14) يتعلق الأمر بتصريحات معينة لشخصيات ما، في شكل خطاب مباشر، في الرواية.

ا) ديمتري كارامزوف ـ هذا هو الاسم الذي يعطى له بالمحكمة (النيابة العامة)، والذي يستعمله هو أحيانا ليتحدث عن نفسه.

ب) الأخ ديمتري، أو الأخ ديمتري فيدوروفيتش ـ وهو الاسم الذي يطلقه عليه كل من أليشا وإيفان كارامزوف (حينما يخاطبانه مباشرة، أو حتى حينما يتحدثان عنه بضمير الغائب).

ج) ميتجا، ديمتري ـ تطلقه نفس هذه الشخصيات بالاضافة إلى ف.ب كارامازوف، غروشنكا... الخ.

د) ميتنكا ـ كما يسميه الرأي العام (انظرمثلا مناقشات الطالب راكيتان حوله، أو حوارات الناس بالمحكمة)؛

هـ) ديمتري فيدوروفيتش ـ وهي تسمية محايدة، لا تنتسب بصفة خاصة لشخصية ملموسة؛ ويمكن أن نقول عن هذه التسمية بأنها لا شخصية.

ونضيف أن الكاتب، خلال محكيه، وداخل خطابه الخاص ككاتب، يطلق على د.ف. كارامازوف كل الأسماء المذكورة (باستثناء الاسم ما قبل الأخير طبعا)؛ وبتعبيرآخر، فإن الكاتب، وهو يصف أفعال بطل معين، يمكن أن ينوع وضعيته عن طريق تبنيه وجهة نظر احدى الشخصيات، ثم جهة نظر شخصية أخرى...

وفي هذا الصدد، نسجل أنه في بداية الرواية (وغالبا، في بداية فصل جديد)، يسميه الكاتب إراديا ديمتري فيدوروفيتش، متموضعا بذلك في وجهة نظر ملاحظ موضوعي؛ ولا يسمح الكاتب لنفسه بالحديث عن الشخصية باسم ميتجا[15] إلا بعد أن يكون القارىء قد استأنس[16] بما فيه الكفاية بالبطل (أي بعد أن يكون د.ف. كارامازوف قد قدم إليه). وحينما يستعمل الكاتب الاسم الشخصي «متيجا» في بداية الرواية ـ لأول مرة بعد أن ظهر د.ف. كارامازوف للقارىء، فإن دوستويفسكي يلزم نفسه بوضع هذا الاسم الشخصي بين مزدوجتين (انظر المجلد والتاسع، ص132)، كما لو كان يريد أن يوضح أنه لا يتحدث هنا باسمه الخاص، بعد ذلك، سيتحدث دوستويفسكي عن د.ف. كارامازوف إما من وجهة نظر أليشا، التي يحيل عليها غالبا: («الأخ ديمتري»)، أو من وجهة نظر أكثر تجريدا لأحد أقارب ديمتري فيدوروفيتش («ميتجا») إلخ.

---

15) يوجد هنا تماثل مباشر بين طقوس المعرفة والانتقال إلى الاسماء الشخصية، في المهارسة اليومية للغة.

16) سنطور لاحقا ملاحظاتنا حول هذا الاجراء، في القسم المخصص لاطار العمل الأدبي؛ راجع أيضا التماثلات النموذجية مع الفن التصويري (الفصل السابع).

إن الحضور المتجاور لوجهات نظر مختلفة داخل نص (أدبي أو غير أدبي) قد تم إبرازه في جميع الحالات المذكورة سابقا من خلال المثال الضيق لأسماء العلم، أو التسميات بصفة عامة.

يمكن أن نقول بأن خصوصية وضعية الكاتب تتجلى من خلال ظهور عناصر من نص آخر، وحضور عناصر من خطاب خاص بهذه الشخصية تارة، وبتلك تارة أخرى.

هذا التحديد العام لا ينطبق فقط على حالة أسماء العلم، إن استعمال عناصر من نص آخر (عناصر قد تنتمي إلى شخصيات مختلفة) يبدو بمثابة الوسيلة الأساسية للتعبير عن مختلف وجهات النظر على المستوى الأسلوبي.

تناوب وجهات النظر الداخلية والخارجية باعتباره علامة «للاطار» في عمل أدبي ما

في الحكاية الشعبية، تبرز البدايات والنهايات التقليدية جيدا الاطار الطبيعي للعمل الأدبي[17].

وفعلا، إذا تفحصنا الصيغ التقليدية التي توجد في آخر الحكايات، فإننا نلاحظ في أغلب الحالات ظهور ضمير المتكلم («أنا») - ويتم ذلك بشكل مفاجىء خصوصا وأن الحاكي لم يساهم حتى ذلك الحين في أي حدث (وهي ظاهرة مميزة تقريبا لبداية الحكاية)؛ إن هذا الظهور للحاكي يرتبط عموما بالحركة بطريقة فضفاضة واصطلاحية بما فيه الكفاية.

لننظر مثلا إلى الصيغة الأكثر شعبية، التي تختم نهاية سعيدة: «وكنت هناك، شربت عسلا وبيرة، كان ذلك يسيل على شاربي، ولا يدخل إلى فمي»؛ أو أيضا: «بعد موتهم، بقيت أنا، الحكيم؛ وحين سأموت، ستنتهي كل الحكايات»، الخ. قد يبدو أن جملا من هذا النوع تحطم كل المحكي السابق، بسبب السخرية أو تدخل الحاكي (الأنا)، الذي لم يكن بامكانه، طبعا، أن يساهم في الأحداث (خصوصا إذا كان المحكي يتحدث عن أزمنة غابرة أو عهود قديمة). وفي الواقع, فإن هذه الجمل لا تحطم المحكي. إنها تنهيه: إنها، بالضبط، ضرورية باعتبارها نهاية للحكاية - تقوم على الانتقال من وجهة النظر الداخلية إلى وجهة النظر الخارجية (من حياة الحكاية إلى الحياة اليومية). (إن وجود نهاية

---

١٧) راجع وصفها (في الميدان السلافي) بدراسة ج. بوليفكا

«Uvodni a sáveěné ale slovanských pohádek», Národopisný véstnik čekoslovenský, roěn. XX, Prague, 1927.

من هذا النوع في آخر الحكاية تدل جيدا على الانتقال إلى منظومة أخرى للادراك). إن كون ملاحظة الخوارق لا تظهر في الأغاني الملحمية والحكايات الخرافية إلا في بداية المحكي (أو في بداية نص جديد)، يمكن أن يفسر باعتبارات تأليفية، وفعلا، فإن الخوارق في العالم العجائبي للأغاني الملحمية والحكايات الخرافية ليست، بصفة عامة، شيئا مدهشا، وإنما هي شيىء عاد.

إن الوضعية الخارجية بالنسبة للمحكي هي وحدها التي تسمح بملاحظة الطابع غير المألوف للخوارق (بينما هي شيىء طبيعي تماما، من وجهة نظر داخلية) ـ وهذا ـ بالمناسبة ـ لا يمكن إلا في بداية المحكي ؛ ومن هنا البدايات النموذجية للملاحم، حيث التذكير بالمعجزة، كما في بداية الأغاني الملحمية لسربيا:

«الله عادل، ياللمعجزة!
استمعوا، سأحكي لكم عن معجزة». . الخ[18].

لقد أخذنا أمثلة من الحكاية الشعبية، ولكن مبدأ مماثلا عاما يوجد في أجناس أدبية أخرى. هكذا نجد في الأجناس الأكثر تنوعا، تتجلى شخصية الحاكي بضمير المتكلم في بداية المحكي (بينما لم يكن ظاهرا من قبل)، وفي حالات أخرى، فإن ضمير المتكلم (الحاكي) يتجلى في بداية المحكي، ولا يعود الى الظهور ثانية بعد ذلك، (انظر lady mac-beth du district de mcensk لن. س. ليسكوف).

· ويبدو هذا الظهور هنا شيئا ثانويا تماما ؛ فلا علاقة فعلية له بمضمون المحكي، ولا لزوم له إلا لمقتضيات التأطير.

ومن جهة أخرى، قد يحدث في آخر المحكي، أن يؤدي نفس هذه الوظيفة نداء مفاجيء موجه إلى ضمير المخاطب، اى إلى القاريء، الذي ظل حتى ذلك الحين عنصرا مجردا تماما: كما في الموشحات القروسطية، مثلا (وحتى عند فيللون)[19] حينما يتوجه الشاعر بالكلام إلى الأمير، حسب التقاليد.

إن اللجوء إلى ضمير المخاطب في آخر المحكي يجد تفسيره على مستوى التأليف، خاصة حينما يتم الحكي بضمير المخاطب. لهذا السبب، فإن ظهور ضمير

---

18) راجع
S. J. Nekljudov, «chudo v byline», in trudy po snakovym sistentam, IV (Uch, zap T. G. U. vyp. 236), Tartu, 1969, p. 158

19) كمثال مأخوذ من الشعر الروسي المعاصر، يمكن أن نذكر خاتمة قصيدة نوفيلا ماتفيفنا «الريح» «وأنت تبقى هنا، مرتاحا. . .».

المتكلم(الحاكي) من جهة، وضمير المخاطب (القارىء) من جهة أخرى، ينهضان بنفس الوظيفة - ألا وهي عرض وجهة نظر خارجية عن المحكي، (وضعية الملاحظ الأجنبي) - في حين، يتم المحكي نفسه، في الحالتين، وفق منظور مختلف.

إن وجود ضمير المتكلم («أنا» الحاكي) في آخر النص، يمكن أن يقارن بالصورة الشخصية الذاتية التي يضعها الرسام على حاشية اللوحة، وبالمنشط (الذي يرمز غالبا لمؤلف المحكي) في مقدمة الخشبة، إلخ. وفي نفس الوقت, فإن ضمير المخاطب («أنت» [العائد على] المتفرج أو القارىء) يمكن في بعض الحالات أن يقارن بوظيفة الجوقة في المأساة القديمة (حيث تمثل الجوقة أحيانا موقف المتفرج الذي تعرض أمامه الأحداث)؛ ويمكن أن نفسر هذه الوظيفة بصفة أكثر تعميما، وذلك بالاحالة على الحاجة التي نشعر بها غالبا خلال عملية الوصف، وهي الحاجة إلى نوع من تحديد وضعية المتفرج، أي ضرورة وجود نوع من الفاعل المجرد، الذي تعطي وجهة نظره للظواهر الموصوفة دلالة محددة (فتتحول هذه الظواهر إلى دلائل signes)[20].

إن وظيفة الاطار تتجلى أكثر في آخر المحكي حينما ننتقل من وصف بضمير المتكلم الى وصف بضمير الغائب (انظر «ابنة القبطان» لـ أ. س. بوشكين)، حيث ينجز المحكي كله بضمير المتكلم - باسم ب. أ. غرينيف - بينما اعطيت الخاتمة من طرف «الناشر»، الذي يتحدث عن غرينيف بضمير الغائب). ومن المهم أن نسجل أن انتقال المتفرج من وضعية داخلية إلى وضعية خارجية هو الذي ينهض بوظيفة الاطار في جميع الحالات التي ذكرنا.

ويمكن أن نستحضر، بخصوص دلالة «الاطار» في عملية ادراك نص أدبي، المظهر المميز والمتعلق بـ«نهاية مزيفة»، أي الاحساس بأن المحكي قد انتهى، بينما يجب أن تضاف إليه تتمة. ولا يكشف هذا المظهر عن نفسه إلا إذا استعمل، في المكان الملائم، الاجراء الشكلي المتعلق بـ«الاطار» في عملية التأليف، ففي ملهاة سينمائية، يحدث

---

20) انظر بهذا الصدد القواعد التطبيقية لِلَّقطة في الدليل التعليمي للتصوير. ففي [مشهد] لمنظر طبيعي مثلا، يكون من الضروري وجود مستوى أول للتمكن من إعادة صياغة وجهة نظر الملاحظ - الفاعل؛ ويوصى أيضا بوجود شبح شخص ما، في المستوى الأول، يوضع عموما على الجانب (فنرى حينئذ من وجهة نظره). راجع نفس المبدأ في الرسوم القديمة التي تزين الكتب (الرسم II). وفي الحالة المناقضة، فإن الوصف يصبح لا شخصيا، ومن ثمة يصبح مهددا باللاأهمية (في غياب ارتباطه بوجهة نظر واقعية). ويكفي في هذا الصدد أن نذكر بالفرق الأساسي في رد فعلنا إزاء محكي مصطنع متخيل، ورد فعلنا إزاء محكي يروي احداثا واقعية: إن هذا الأخير يثير اهتمامنا حيث يجعل وضعية الفاعل المؤول للاحداث المروية، واقعية.

المتكلم(الحاكي) من جهة، وضمير المخاطب (القارىء) من جهة أخرى، ينهضان بنفس الوظيفة ـ ألا وهي عرض وجهة نظر خارجية عن المحكي، (وضعية الملاحظ الأجنبي) ـ في حين، يتم المحكي نفسه، في الحالتين، وفق منظور مختلف.

إن وجود ضمير المتكلم («أنا» الحاكي) في آخر النص، يمكن أن يقارن بالصورة الشخصية الذاتية التي يضعها الرسام على حاشية اللوحة، وبالمنشط (الذي يرمز غالبا لمؤلف المحكي) في مقدمة الخشبة، إلخ. وفي نفس الوقت, فإن ضمير المخاطب («أنت» [العائد على] المتفرج أو القارىء) يمكن في بعض الحالات أن يقارن بوظيفة الجوقة في المأساة القديمة (حيث تمثل الجوقة أحيانا موقف المتفرج الذي تعرض أمامه الأحداث)؛ ويمكن أن نفسر هذه الوظيفة بصفة أكثر تعميما، وذلك بالاحالة على الحاجة التي نشعر بها غالبا خلال عملية الوصف، وهي الحاجة إلى نوع من تحديد وضعية المتفرج، أي ضرورة وجود نوع من الفاعل المجرد، الذي تعطي وجهة نظره للظواهر الموصوفة دلالة محددة (فتتحول هذه الظواهر إلى دلائل signes)[20].

إن وظيفة الاطار تتجلى أكثر في آخر المحكي حينما ننتقل من وصف بضمير المتكلم الى وصف بضمير الغائب (انظر «ابنة القبطان» لـ أ. س. بوشكين)، حيث ينجز المحكي كله بضمير المتكلم ـ باسم ب. أ. غرينيف ـ بينما اعطيت الخاتمة من طرف «الناشر»، الذي يتحدث عن غرينيف بضمير الغائب). ومن المهم أن نسجل أن انتقال المتفرج من وضعية داخلية إلى وضعية خارجية هو الذي ينهض بوظيفة الاطار في جميع الحالات التي ذكرنا.

ويمكن أن نستحضر، بخصوص دلالة «الاطار» في عملية ادراك نص أدبي، المظهر المميز والمتعلق بـ«نهاية مزيفة»، أي الاحساس بأن المحكي قد انتهى، بينما يجب أن تضاف إليه تتمة. ولا يكشف هذا المظهر عن نفسه إلا إذا استعمل، في المكان الملائم، الاجراء الشكلي المتعلق بـ«الاطار» في عملية التأليف، ففي ملهاة سينمائية، يحدث

---

20) انظر بهذا الصدد القواعد التطبيقية لِلَّقطة في الدليل التعليمي للتصوير. ففي [مشهد] لمنظر طبيعي مثلا، يكون من الضروري وجود مستوى أول للتمكن من إعادة صياغة وجهة نظر الملاحظ ـ الفاعل؛ ويوصى أيضا بوجود شبح شخص ما، في المستوى الأول، يوضع عموما على الجانب (فنرى حينئذ من وجهة نظره). راجع نفس المبدأ في الرسوم القديمة التي تزين الكتب (الرسم II). وفي الحالة المناقضة، فإن الوصف يصبح لا شخصيا، ومن ثمة يصبح مهددا **باللاأهمية** (في غياب ارتباطه بوجهة نظر واقعية). ويكفي في هذا الصدد أن نذكر بالفرق الأساسي في رد فعلنا إزاء محكي مصطنع متخيل، ورد فعلنا إزاء محكي يروي احداثا واقعية: إن هذا الأخير يثير اهتمامنا حيث يجعل وضعية الفاعل المؤول للاحداث المروية، واقعية.

لاحس ب«النهاية الزائفة»، مثلا، لحظة قبلة العشيقين الذين التقيا بعد فراق طويل (في حدود شعورنا بأن ظرف «النهاية السعيدة» بمثابة إجراء تأطيري ؛ ولنلاحظ بهذا الخصوص أن النهاية السعيدة تؤول كتوقف للحدث ـ وسنرى فيها بعد توقف الزمن في وظيفته كإطار). في العمل الأدبي، يظهر الاحساس بالاطار كلما حدث انتقال إلى وجهة نظر خارجية، خصوصا إذا كانت المقاطع ذات اتجاه واحد بفعل طبيعة الموضوع نفسه ـ مثلا، إذا اختفى الحامل الرئيسي لوجهة نظر الكاتب. (بنفس الشكل، فإن اختفاء البطل الرئيسي ـ حامل وجهة نظر الكاتب ـ يستشعر عموما كتوقف نهائي للعمل).

ان هذه الظاهرة التي أبرزنا الآن معالمها ـ وهي تولي وجهات نظر خارجية وداخلية في وظيفته ك«إطار» ـ يمكن ملاحظتها على جميع مستويات العمل الفني.

وعلى المستوى السيكولوجي، فإن وجهة نظر ملاحظ أجنبي تسبق غالبا، في بداية العمل الأدبي، وجهة النظر(السيكولوجية) للكاتب حول هذه الشخصية أو تلك. ولا تنقصنا الامثلة في هذا الشأن. لنأخذ بداية قصة بونان bunin ، «نحو الحب la grammaire de l'amour : «ذهب شخص ما يدعى إفليف، يوما إلى الجانب الآخر من دائرته. »مباشرة بعد هذه الجملة (حيث يوصف إفليف كمجهول)، تتحول هذه الشخصية إلى حامل لوجهة نظر الكاتب، بمعنى أن أفكاره ومشاعره توصف بتفصيل، وبصفة عامة، يقدم إلينا العالم المحيط به من خلال إدراكه. فكأن ذلك الملاحظ الأجنبي لم يوجد قط: إننا ننساه تماما، كما ننسى الاطار ونحن نشاهد لوحة، ثم إن انتقال الكاتب من وضعية داخلية إلى وضعية خارجية في آخر المحكي، أكثر إثارة للانتباه ـ حينما يتم تعويض الوصف المفصل لمشاعر الشخصية فجأة بوصف ينجز من وجهة نظر أجنبية ـ كما لو أننا لم نتعرف على هذه الشخصية قط (انظر نهاية الحكاية الشهيرة لجاك لندن: حب الحياة l'amour de la vie).

هذا المبدأ يظهر بنفس الدرجة على مستوى وصف الزمن والمكان. إن استعمال وضعية مكانية ذات مدى واسع، على مستوى المكان بحصرالمعنى، ذو أهمية قصوى لتحديد المحكي وإبراز الوضعية البصرية للمشاهد الموجود خارج الأحداث (وجهة النظر «من عل»، «مشهد صامت» الخ).

وعلى مستوى الوصف الزمني، فان استعمال وجهة نظر استرجاعية، في بداية المحكي، ثم وجهة نظر سانكرونية، ليس أقل دلالة. وفعلا، فإن العمل الأدبي يفتتح غالبا بإشارة إلى نهاية قصة لم تبدأ بعد ـ أي بوصف يتم من وجهة نظر تقع خارج العمل الأدبي نفسه أساسا، وبنظرة آتية من المستقبل، بالنسبة للزمن الداخلي لهذا العمل. بعد ذلك يحدث أن ينتقل السارد إلى وجهة نظر داخلية (بالنسبة للعمل)، وذلك بتبنيه مثلا

وجهة نظر هذه الشخصية أو تلك ـ مع التضييقات اللازمة لمعرفة الشخصية بما سيحدث فيما بعد ـ فننسى حينئذ الطابع المصطنع للحكاية، كما ننسى الاشارة التي قدمت لنا في البداية.

إن الآداب المنتمية إلى عصور جد مختلفة تقدم لنا أمثلة من هذا النوع: فهكذا، ومن بين أعمال أخرى، يبدأ الانجيل حسب القديس لوفا (حينما يخاطب هذا الأخير تيوفيل).

وفي الخاتمة أيضا، تتحول أحيانا وجهة النظر السانكرونية، المتعلقة بإحدى الشخصيات الى وجهة نظر كونية (على المستوى الزمني). وبهذا الخصوص، فإن السرعة (التكثيف) التي تميز الزمن في الخاتمة[21]، ذات علاقة بالحركة الزمنية الواسعة التي تكون نهاية المحكي.

اجراء آخر، يستعمل في آخر المحكي، ويتمثل في توقف نهائي للزمن. وقد كتب د. س. ليخاشيف بهذا الخصوص: «إن الحكاية تنتهي بملاحظة «غياب»لأحداث مقبلة: تنتهي بفرح، موت، زواج، مأدبة... إن النهاية السعيدة تشير إلى النهاية الزمنية للحكايات[22]»

وبنفس الشكل، فإن الاختتام السكوني لمسرحية revizor ـ أي تثبيت جميع الشخصيات في أوضاع ساكنة ـ يعلن عن توقف الزمن، ويؤدي وظيفة الاطار. هذه الوظيفة يدعمها خروج الحاكم خارج فضاء الخشبة، وتأنيبه للمتفرجين («ممن تسخرون أنتم ؟ »)، الذين لم يكن لهم وجود بالنسبة له طيلة مدة الاحداث[23]. لدينا هنا مثال نموذجي عن الانتقال من فضاء داخلي بالنسبة للأحداث إلى فضاء يقع خارجها.

ونجد، عند غوغول، أن توقف الزمن، وتغير الشخصيات إلى وجوه ساكنة يحول الحركة إلى لوحة، والكائنات الحية إلى عرائس [24] (راجع المسرح الصيني التقليدي، حيث تتوقف الشخصيات في آخر الفصل المسرحي في أوضاع خاصة، فتشكل لوحة حية).

21) راجع بهذا الخصوص D. S. Likhatchev, Poètika drevnerusskoj literatury, leningrad, 1967, p. 218

22) نفس المرجع، ص 232 ـ 233

23) راجع:
J. M. Lotman, «Problema khudozhestvennogo prostransiva v proze Gogolja», in Trudy po russkoj i slavjanskoj filologil, XI (Uch. zap. T. G. U., vyp. 209), p. 12 n. 9

24) بخصوص دلالة مسرح العرائس بالنسبة لغوغول، انظر:
V.V Gippius, «Gogol» Leningrad, 1924;
وبخصوص دلالة الرسم عند غوغول، راجع ج. م. لوتمان، مرجع مذكور.

ويشار إلى مثل هذا التوقيف للزمن في **بداية** المحكي غالبا بواسطة استعمال الفعل الماضي المتجدد (في الأفعال الخبرية):

كما يظهر مثلا في «الحرب والسلم» حيث تبدأ مختلف تمهيدات الكاتب لحوار آنا بافلوفنا شيرر والأمير فازيلي باستعمال فعل غير تام: «كانت آنا بافلوفنا تقول...»، «كان الأمير ـ الذي يكون قد دخل لتوه ـ يجيب»)، وهي صيغة تتحول مباشرة إلى فعل تام؛ ونفس الشيء في بداية طاراس بولبا taras bul'ba (الحوار بين بولبا وزوجته)، الخ.

إن هذا المبدأ المتعلق بخلق إطار للعمل الفني ليس مستبعدا على المستوى المقطعي، ففي تحليله لـ«**أمسيات الضيعة قرب ديكانكا**» les soirèes du hameau près de dikan'ka لغوغول، يستنتج غوكوفسكي أن «رودي بانكو، كفاعل للخطاب، وكتيمة شكلية، يختفي من النص مباشرة بعد التمهيد، ولا يتجلى شخصيا بوضوح إلا في مناسبات نادرة، ولا يحدث هذا الظهور حقا إلا في مدخل [قصة] «أمسية ايفان كوبالا»، تمهيد الجزء الثاني للمجموعة القصصية، المدخل لقصة «ايفان فيدوروفيتش شبونكا»، وفي آخر المجموعة، في جدول التصويبات « المستعملة» لغايات سردية. ويستخلص ج. أ. غوكوفسكي بالتالي أن رودي بانكو لا يشكل سوى إطار للكتاب، بل إن شخصيته لا تدمج في النصوص القصصية[25]». ومن المهم أن نسجل أيضا، أنه إذا كان رودي بانكو يؤطر مجموع «أمسيات الضيعة قرب ديكانكا»، من خلال ظهور متفرق في بدايات بعض القصص، فإننا نجد مع ذلك، في بدايات هذه القصص وجهة نظر سارد آخر ـ شاعر رومانسي غير محدد[26] (وهي وجهة نظر تصبح فيها بعد داخلية بالنسبة للمحكي)، بتعبير آخر، إننا أمام سلسلة هرمية للتأطير ـ أي أمام أطر داخل أطر.

ونجد نفس المبدإ في المظاهر الأكثر تنوعا للتقابلات الأسلوبية بين الوضعية «الداخلية» والوضعية «الخارجية» للكاتب.

وأخيرا، نجد هذا المبدأ أيضا على مستوى **التقويم** الايديولوجي، ومن هذه الزاوية بالضبط يجب أن تفهم ملاحظات م. باختين حول «**النهاية الأدبية اصطلاحيا، المونولوجية اصطلاحيا**» في روايات دوستويفسكي، وحول أصالة الصراع بين اللااكتمال الداخلي للابطال والحوار، **والاكتمال**... **الخارجي** لكل رواية على حدة[27]».

---

25) G. A. Gukovskij, Réalizm Gogolja, Moscou-Leningrad, p. 41.

26) نفس المرجع، ص 40

27) Cf. M. M. Bakhtine, Problemy Poètiki Dostoevskogo, M., 1963, p. 55-56; trad. fr. la Poétique de Dostolevski, Paris Seuil, 1970, p. 76.

الســرديــات

NARRATOLOGIE

Christian Angelet
[1] Jan Herman

(1) يشمل التوقيع الثاني القسم السادس فقط من الدراسة (التبئير).

1. تحديدات أولية

السرديات فرع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي. لكل محكي موضوع : إنه يجب أن يحكي عن شيء ما. هذا الموضوع هو الحكاية. هذه الأخيرة يجب أن تنقل [إلى المتلقي] بواسطة فعل سردي هو السرد. الحكاية والسرد مكونان ضروريان لكل محكي.

المحكي خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية ؛ والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي.

هناك اتجاهان للسرديات. الأول، المسمى عادة السيميائيات السردية، يمثله بروب، بريمون، غريماس.. إلخ. ويهتم بسردية narrativité الحكاية دون اهتمام بالوسيلة الحاملة لها ـ رواية، فيلما أو رسوما ـ مادام نفس الحدث يمكن ترجمته بوسائل مختلفة. إنه يدرس مضامين سردية، بهدف إبراز بنياتها العميقة التي تعتبر عادة كونية، دون اعتبار للجماعات اللسانية (من أجل مقدمة في الموضوع، أنظر أدام Adam 1984).

التصور الثاني للسرديات ليس موضوعه الحكاية، ولكن المحكي كصيغة للتمثيل اللفظي للحكاية، وكما يقدم نفسه مباشرة للتحليل. إنه يدرس العلاقات بين المستويات الثلاث التالية : المحكي، الحكاية والسرد، ويجيب عن الأسئلة : من يحكي ماذا ؟ إلى أي حد ؟ وحسب أي صيغ Modalités ؟

إن بعض السرديين (شاتمان Chatman 1978، برانس Prince 1982) يسعون إلى الجمع بين هذين التوجهين. (لأجل مقدمة لهذه «السرديات المزدوجة» أنظر ريمون 1983 Rimmon). في العرض التالي، سنقتصر على «خطاب المحكي»، في نفس زمرة جيرار جينيت (1972 و1983) الذي تمثل أعماله تتمة وتجديدا في نفس الوقت للبحوث السابقة، الألمانية والأنجلو ـ سكسونية أساسا.

2. طبيعة ووظائف السارد

على عكس بعض النقاد الأنجلو ـ سكسونيين الذين يؤمنون بوجود نوع من المحكيات حيث تعرض الأحداث، ولا تسرد، وحيث الحكاية تحكي نفسها بنفسها (لوبوك 1968 : 62 ؛ بانفيلد Banfield 1982 : 68)، فإن السرديات الفرنسية تؤكد

ستحالة وجود محكي دون سارد (جينيت 1983 : 30 و66-68). فلا وجود للملفوظ دون عملية تلفظ تنتجه. إن المحكي شكل خِطابي ؛ وباعتباره كذلك، فإنه ينتج من طرف أحد ما يترك في النص آثارا قابلة للملاحظة بدرجة أعلى أو أدنى.

يمكن للعملية السردية أن تحاول الاختفاء إلى أقصى حد ممكن لصالح الحكاية. حينئذ سينسى القارىء وجود السارد (تماما مثلما يمكن أن نتجاهل توسط الكاميرا بيننا وبين روبورتاج تلفزيوني) وسيشعر وكأنه إزءا سرد **شفاف**، يعبره مباشرة ليجد نفسه داخل عالم الأحداث المستحضرة. سيشعر وكأن هذه الأحداث «واقعية». إننا هنا إزاء نزعة تقنية لمحكي المغامرات، الروايات البوليسية، والسرد التاريخي بصفة عامة. ليكن مثالنا من إنجيل ماتيو L'Evangile de Mathieu (14 : 3-5) وهو بداية قصة القديس جان بابتيست : Jean Baptiste

«حينما ألقى هيرود القبض على جان، كبله بالسلاسل، ورمى به في السجن، وذلك بسبب هيروديات زوجة أخيه، فقد كان يقول له : «إنه غير جائز لك أن تتزوجها» كان يود قتله، ولكنه كان يخاف الشعب الذي ينظر إلى جان كنبي».

إن قارىء هذا النص سيجد نفسه تماما «مع الشخصيات». ومع ذلك، فإن سرية العملية السردية لا يمكن أن تؤدي إلى اختفائها. إن السرد لا يمكن أن يلغي نفسه. والحجة على ذلك أن الفصل المتعلق بهيروديات Hérodiade يتموضع في الماضي : إنه إذن سابق على الفعل الكلامي الذي ينتجه، والذي لا يتماهى معه. أضف أنه، لكي نخبر بقطع رأس جان - بابتيز، يجب أن يوجد فاعل للاخبار : أحد ما يعرف ما حدث، حتى الأفكار الخفية لهيرود. من يمتلك مثل هذه المعرفة سوى السارد ؟

وحتى في حالة محكي يتكون حرفيا من حوارات بين الشخصيات، ودون صيغة للاسناد (من نوع : قال)، يجب أن نقبل بوجود تلفظ أعلى ينقل إلينا هذه الحوارات. وفي هذه الحالة يختزل السارد إلى مجرد فاعلية «تتحدث». ولكن هذا لا يقلل من أهميته، إذ بدونه، ما كان المحكي ليصلنا. إنه الوسيط الضروري بيننا وبين عالم يعرفه هو ونجهله نحن.

في مقابل السرد الشفاف أو الأدنى، سنضع السرد الكثيف : حيث يشير السارد إلى نفسه علنا كسارد، ويعلن عن نفسه كمنتج، بل كمبتكر للمحكي. وفي هذه الحالة، نكون أمام تكسير للايهام بالواقعية. لا يمكننا في هذه الحالة أن «نعيش» الحكاية بسذاجة عن طريق الاستسلام للأحداث. وفي المثال التالي، المأخوذ من Tambour le grand لهنري

هين Henri Heine ، ينتشلنا فجأة، من غراميات الشخصية، تدخل للسارد الذي، بدلا من أن يظل خارج اللعبة، يقدم نفسه للقارئة، باعتبار أن له مشاغله الخاصة :

«سيدتي، لقد شعرت برغبة مفاجئة في الأكل، لأنني جلست للكتابة منذ سبع ساعات، وقد بدأت أشعر بالبرودة تسري في معدتي ورأسي. سيدتي، سأتناول غذائي، وبعد ذلك سأبدأ فصلا جديدا».

يلاحظ أن السرد، في نص هين، ينهض به سارد بضمير المتكلم. إن الأمر يتعلق هنا بسارد **ممثل** : إنه يصبح شخصية في محكيه. وليس الأمر كذلك بالنسبة لمحكي هيروديا، حيث يوجد سارد غير مشخص أو **غير ممثل** : (بوث 1977 : 92-96). وحتى في الحالة الأخيرة، يمكن للسارد أن يتجلى بدرجات مختلفة. إن السارد غير الممثل يمكن أن يكون حاضرا بنفس درجة السارد الممثل. إن قابلية السارد للادراك تعود إلى عوامل متنوعة (شاتمان، 1978 : 196-252 ؛ ريمون 1983 : 96-100). في الرواية التقليدية، يشير، عموما، الانتقال من الماضي إلى الحاضر إلى تدخله العلني، إما عن طريق الاستشهاد بحقيقة لازمنية في شكل حكمة :

«ما عادا يجدان ما يقولانه لبعضهما. هناك لحظات، في الافتراق، يكون فيها الشخص المحبوب قد ابتعد عنا قبْلا(. . .)». (**التربية العاطفية، القسم 3، الفصل 6**).

وإما عن طريق التلفظ بوضعية أو واقعة مزامنة للحظة السرد، كما في وصف الأماكن. ونتذكر بداية القسم الثاني من**مدام بوفاري** :

«يونفيل ـ لابي (التي سميت كذلك بسبب دير قديمة للكبوشيين حتى آثارها لم تعد موجودة) هي حي يوجد على بعد ثمانية فراسخ من روان».

إن هذين السجلين المتعارضين للماضي والحاضر ينوجدان بوضوح في السرد بضمير المتكلم. وفي ما يلي مقطع من أدولف Adolphe لبنجمان كونستان. ويتعلق الأمر بأب أدولف :

«كانت رسائله حنونة، مليئة بالنصائح، منطقية وعاطفية ؛ ولكن ما إن نوجد معا، حتى يطغى عليه نوع من الضيق لم أكن أستطيع تفسيره، وكان يؤثر في بشكل مؤلم جدا. لم أكن أعرف آنذاك ما هو الخجل، هذه المعاناة الداخلية التي تتبعنا حتى سن متقدم، والتي تترك في قلبنا آثارا عميقة».

إن «أنا» أدولف تضم في نفس الوقت شخصية وساردا (ممثلا بوضوح). استعمال المضارع يعود إلى السارد ؛ والماضي يعود للشخصية. إن التفاوت الزمني توازيه معرفة

متزايدة (إن أدولف يعرف الآن ما هو الخجل)، ويعبر هذا الأخير عن حضوره من خلال سلسلة من الحكم : («إن الخجل ألم. . . »).

إن السرد يفقد شفافيته. لا يبقى مجرد خادم للحكاية. في هذا النوع من الروايات، تكون التجربة الخاصة للشخصية أقل أهمية من الدروس التي يستخلصها منها السارد. فالقارىء مدعو إلى الاهتمام هنا بالقواعد الأخلاقية والسيكولوجية. إن التعليقات السردية تتموضع بين أدولف، وبين نظرة القارىء له.

إن السرد الأدنى (covert أي المنمحي، حسب شاتمان 1978 : 197) يعطي قيمة للحكاية. والسرد الأقصى (overt حسب شاتمان) يعطي قيمة لنفسه.

من الواضح أن التعارضين سرد كثيف/شفاف، وسارد ممثل/غير ممثل لا يتقاطعان. إن ساردا ممثلا («أنا») يمكن ألا يتحدث إلا عما عاشه، ويمتنع عن أي تعليق : أنظر Satyricon لبترون Petrone أو جزيرة الكنز L'île au trésor لستفنسون Stevenson. وعلى العكس من ذلك، فإن محكيا «بضمير الغائب» يمكن أن يكون غنيا بالحشو السردي. أنظر روايات بلزاك.

كل المحكيات تتكون من نصين : نص للسارد، ونص للشخصية (شميد 1973 : 393) وقد سبقت دراسة الوظائف والعلاقات المتبادلة بين هاتين الوحدتين من طرف لوبومير دولوزيل (1973 : 4 ـ 7 وصفحات أخرى).

يمكن للاثنتين أن تتعارضا. ويمكن أيضا أن تتداخلا.

بصفة عامة، فإن النموذج الذي بلوره دولوزيل كالتالي :

أ. الوظائف الأولية أو الضرورية.

1 ـ للسارد وظيفة **العرض** بالنسبة لأحداث الحكاية : إنه المحرك الملتزم إزاء القارىء ؛

ـ أما الشخصية، التي تساهم عمليا في الأحداث، فتقوم بوظيفة **الفعل**.

2 ـ العرض، عند السارد، لا ينفصل عن وظيفة **المراقبة**. وتعني هذه الأخيرة أنه يحتل موقعا مهيمنا مادام هو الذي يدخل ضمن بنية المحكي ما يتعلق بالشخصية. ويمكنه أيضا أن يصف أي مظهر من مظاهر هذه الأخيرة. أما العكس فغير ممكن. إن الشخصية لا تستطيع أن تعلق على السارد : فلا هيرود ولا أدولف الشخصية يمكن أن يحكما على ذلك الذي يحكي أفعالهما وحركاتهما.

- وظيفة الفعل تؤدي، بالنسبة للشخصية، إلى وظيفة **تأويلية** : إنها تتبنى **موقفا** شخصيا تجاه عناصر الحكاية تقيمها وتؤولها.

ب ـ الوظائف الثانوية أو الاختيارية.

كل وحدة من هاتين الوحدتين يمكن أن تتبنى وظائف الأخرى، فتصبح حينئذ بالنسبة لها ثانوية. إن السارد يمكن أن يمتلك، كوظائف ثانوية، وظيفتي الفعل والتأويل، مع احتفاظه بوظائفه الأولية ؛ ويمكن للشخصية بدورها أن تقتني لها وظيفتي العرض والمراقبة. وبتعبير آخر، يمكن للسارد أن يتصرف كشخصية، ويمكن للشخصية أن تصبح ساردا. ويفترض دولوزيل في هذه الحالة أن «التعارض بين الوحدتين ينتفي».

فيما يلي مثال عن السارد الذي يسطو على وظيفة التأويل. ويتعلق الأمر بالقسم الثاني من «مزورو النقود» LES FAUX-MONNAYEURS لجيد Gide . إن السارد هنا يحكم على شخصية إدوارد مثلما يمكن أن تفعله شخصية دخيلة على الرواية.

«لقد أرهقني إدوارد أكثر من مرة (حينما يتحدث عن دوفييه مثلا)، بل استفزني : آمل ألا أكون قد كشفت أسراره بإفراط ؛ ولكن يمكن أن أفعل ذلك الآن. إن طريقته في التصرف مع لورا، كرمه إزاءها أحيانا، بدت لي أحيانا مستفزة».

إن النظام الذي بلوره دولوزيل ينمي التماسك بين نص السارد ونص الشخصية (أنظر لينتفيلت Linvelt : 1981 : 151).

ويميز جينيت بين خمسة وظائف للسارد :

1) **الوظيفة السردية** : وهي محايثة لكل محكي، ويمكن التعبير عنها نصيا : («أنا أحكي . .») أو بالاقتصار على ذكر خطابات الشخيصات. وهي حالة رواية المراسلات، حيث يختزل السارد غالبا إلى دور الناشر، أو المدون، إلخ.

2) **وظيفة التوجيه** : إن السارد يعلق على تنظيم وتحديد اقتصاد محكيه. والأمثلة عديدة في «جاك القدري Jacques le fataliste» :

«ترى، أيها القارىء، أنني أسير في الطريق الصحيح، وأنني وحدي القادر على جعلك تنتظر سنة، سنتين أو ثلاث سنوات قبل أن أحكي لك غراميات جاك».

3) **وظيفة التواصل** : إن السارد يتوجه إلى المسرود له، وهو القارىء النصي Tex-tualisé (كايزر 1977 : 67-69 ؛ جينيت 1972 : 265-266 ؛ برانس 1982 : 16-62)، ليحقق أو يحافظ على التواصل. أنظر المثال السابق.

ـ وظيفة الفعل تؤدي، بالنسبة للشخصية، إلى وظيفة **تأويلية** : إنها تتبنى موقفا شخصيا تجاه عناصر الحكاية تقيمها وتؤولها.

ب ـ الوظائف الثانوية أو الاختيارية.

كل وحدة من هاتين الوحدتين يمكن أن تتبنى وظائف الأخرى، فتصبح حينئذ بالنسبة لها ثانوية. إن السارد يمكن أن يمتلك، كوظائف ثانوية، وظيفتي الفعل والتأويل، مع احتفاظه بوظائفه الأولية ؛ ويمكن للشخصية بدورها أن تقتني لها وظيفتي العرض والمراقبة. وبتعبير آخر، يمكن للسارد أن يتصرف كشخصية، ويمكن للشخصية أن تصبح ساردا. ويفترض دولوزيل في هذه الحالة أن «التعارض بين الوحدتين ينتفي».

فيما يلي مثال عن السارد الذي يسطو على وظيفة التأويل. ويتعلق الأمر بالقسم الثاني من «مزورو النقود» LES FAUX-MONNAYEURS لجيد Gide . إن السارد هنا يحكم على شخصية إدوارد مثلما يمكن أن تفعله شخصية دخيلة على الرواية.

«لقد أرهقني إدوارد أكثر من مرة (حينما يتحدث عن دوفييه مثلا)، بل استفزني : آمل ألا أكون قد كشفت أسراره بإفراط ؛ ولكن يمكن أن أفعل ذلك الآن. إن طريقته في التصرف مع لورا، كرمه إزاءها أحيانا، بدت لي أحيانا مستفزة».

إن النظام الذي بلوره دولوزيل ينمي التماسك بين نص السارد ونص الشخصية (أنظر لينتفيلت Linvelt : 1981 : 151).

ويميز جينيت بين خمسة وظائف للسارد :

1) **الوظيفة السردية** : وهي محايثة لكل محكي، ويمكن التعبير عنها نصيا : («أنا أحكي . . ») أو بالاقتصار على ذكر خطابات الشخيصات. وهي حالة رواية المراسلات، حيث يختزل السارد غالبا إلى دور الناشر، أو المدون، إلخ.

2) **وظيفة التوجيه** : إن السارد يعلق على تنظيم وتحديد اقتصاد محكيه. والأمثلة عديدة في «جاك القدري Jacques le fataliste » :

«ترى، أيها القارىء، أنني أسير في الطريق الصحيح، وأنني وحدي القادر على جعلك تنتظر سنة، سنتين أو ثلاث سنوات قبل أن أحكي لك غراميات جاك».

3) **وظيفة التواصل** : إن السارد يتوجه إلى المسرود له، وهو القارىء النصي Tex- tualisé (كايزر 1977 : 67-69 ؛ جينيت 1972 : 265-266 ؛ برانس 1982 : 16-62)، ليحقق أو يحافظ على التواصل. أنظر المثال السابق.

4) **وظيفة الشهادة** : إن السارد يشهد بصحة الحكاية، يعطي مصادرها، إلخ. وهي ممارسة شائعة لدى «ناشر» رواية المراسلات الذي يقدم المراسلة كحقيقة.

5) **الوظيفة الايديولوجية** : إن السارد يفسر الوقائع انطلاقا من معرفة عامة، مركزة غالبا في شكل حكم. أنظر أمثلة فلوبير وكونستان أعلاه.

إن هذه اللائحة ليست شاملة، ويمكن لهذه الوظائف أن تتداخل. وأهميتها، التي تتنوع بشكل كبير حسب الكُتاب، يمكن أن تساعد على القبض على المحكي في خصوصيته وترتبط هذه الوظائف بدرجة أعلى أو أدنى باعتبار «السرد فعلا ككل الأفعال»، كما يقول جينيت (1972 : 243). وقد نخطىء فعلا إن عارضنا بين الحكاية والسرد، على أساس أن أحدهما فعل والأخر قول. فعملية الحكي فعل أيضا، وهكذا يمكن أن نضيف إلى اللائحة وظيفة سادسة.

6) **الوظيفة الانجازية للسرد**: هكذا يهيىء ناشر **الارتباطات الخطيرة** مراسلات الفاجرين بشكل يرمي إلى طبعة تكشف عن عدم انتباههم : إنه سارد قاس. وهكذا أيضا يحكي فيليكس دي فاندينيس، في : «الزنبق في الوادي Le lys dans la vallée »، غرامياته مع هنرييت Henriette ليتمكن من الزواج من ناتالي Natalie : إن السرد هنا خطوبة/طلب زواج. إننا نادرا ما نحكي لأجل متعة الحكي، ولكن لكي نؤثر، نغري، نستقطب... إلخ.

سوف نرتكب خطأ فادحا إن اعتبرنا سارد رواية ما هو كاتبها. إن السرد ليس الكتابة التي ينتج بواسطتها الكاتب نصه. إن من يتكلم في المحكي ليس هو من يكتب في الواقع (بارث 1977 : 40 ؛ أنظر أيضا كايزر 1977 : 71). إن الكاتب معطى تاريخي وليس معطى نصيا. أما السارد فيشكل جزءا من العالم المتخيل، ولا ينتمي للحياة الواقعية. لقد نشر جورج أرويل روايته 1985 سنة 1950. أما السرد فيها فيتم بعد سنة 1984، مادام المحكي يتم بصيغة الماضي. وبالتالي، فإنه لا يتطابق مع الكتابة الحقيقية.

3. وضعية السارد.

3 . 1 . الضمير :

يمكن للكاتب أن يجعل الحكاية تحكى على لسان إحدى الشخصيات : إنه المحكي بضمير المتكلم. ويمكن أيضا أن يحكيها على لسان سارد أجنبي عن هذه الحكاية : سيكون المحكي هنا بضمير الغائب[2]. النوع الأول يسمى **المتماثل حكائيا** homodiégéti-

2) في الحالة الأولى، يكون «أنا» في نفس الوقت ساردا وشخصية، فاعلا وموضوعا للمحكي. وفي الحالة الثانية، لا يشير الضمير «هو» («تقدم ببطء وفتح النافذة») إلا إلى الشخصية ـ الموضوع. هناك إذن لا توازي.

que ، والثـاني المتبـاين حكـائيـا hétérodiégétique (جينيت 1972 : 251 و 1983 : 64[3]) . ويجب أن نميز داخل النوع المتماثل حكائيا بين تنويعين، حسب ما إذا كان أنا المتكلم شاهدا (مثل فرانسوا سوريل، سارد Le Grand Meaulnes) أو بطلا لحكايته (مثل أدولف) . في هذه الحالة الأخيرة سيسمى السارد ذاتيا حكائيا autodiégéti-que .

في نفس الوقت، فإن استعمال ضمير المتكلم لا يعني بالضرورة أن السارد متماثل ـ حكائيا . إذ يجب بالاضافة إلى ذلك أن يكون أحد شخصيات عالم الحكاية . هكذا يتدخل المؤرخ تاسيت Tacite بانتظام في ما يسرد من وقائع ، ولكنه يظل متباينا ـ حكائيا بنفس الدرجة : إنه ليس حاضرا كفاعل في عالم تيبر ونيرون . وعلى العكس من ذلك، فإن تبني ضمير الغائب لا يعني أن السارد ليس شخصية : نستحضر هنا ريو Rieux في رواية الطاعون La Peste ، حيث ضمير الغائب وسارد متماثل ـ حكائيا في نفس الوقت (أو إن شئنا سارد متباين ـ حكائيا بشكل زائف) .

3 . 2 . المستويات السردية .

«كان ذلك عند نهاية عشاء رجالي، ولحظة السجائر والكؤوس الصغيرة التي لا تنتهي ، ووسط الدخان والتبلد الدافىء الناتج عن الهضم، والدوار الخفيف بعد هذه الكمية من اللحوم والسوائل الممزوجة والمشروبة . هنا بدأ الحديث عن الجاذبية» .

سيتعرف القارىء على البداية النموذجية لحكاية لموباسان، ويخمن قبلا أن أحد متناولي العشاء سيحكي حكاية تشغل الجزء الأساسي من المقطع . هذا النوع من المحكي التضميني ينحل إلى مستويين :

1) سارد ينتج المحكي الأول، وهو محكي ما بعد العشاء ؛
2) داخل هذا المحكي ، هناك شخصية تأخذ الكلمة ، وتحكي محكيا ثانيا، هو بالمناسبة قضية الجاذبية .

يتموضع سرد المحكي الأول داخل مستوى أول سيسمى خارج ـ حكائي extra-diégétique .

وتتموضع الأحداث (= القصة) المتضمنة في نفس هذا المحكي على مستوى أعلى مباشرة يسمى حكائيا أو داخل ـ حكائي . وبالتالي فإن الفعل السردي لهذا المتعشي

3) الحكاية diégèse هي العالم الذي يقع فيه المحكي . بتعبير آخر، هي الاطار المكاني ـ الزماني حيث تقع القصة .

يتموضع في نفس المستوى الداخل ـ حكائي للوجبة التي تناولها، بينما حكاية الجاذبية التي سيحكيها، ستتموضع على مستوى أكثر علوا سيسمى ميتا ـ حكائي[4]».

السارد الأول يسمى خارج ـ حكائي، لأنه ليس حاضرا، **باعتباره ساردا**، في أي حكاية. السارد الثاني يوجد داخل عالم حكاية السارد الأول؛ إنه متعشي موباسان، إنه موضوع للمحكي، وليس الأمر كذلك بالنسبة للأول. لهذا يسمى داخل ـ حكائي.

في أي محكي بضمير المتكلم، يجب أن نميز بين أنا السارد، **وأنا** الشخصية. فهذه الأخيرة وحدها تنتمي للحكاية، وتتموضع على مستوى أعلى من الأولى، التي تنهض بمهمة السرد. إن **أنا** أدولف إذن خارج ـ حكائي كسارد، وداخل ـ حكائي كشخصية.

يجب ألا نخلط بين الخارج ـ حكائي، الذي يسم المستوى السردي (= السارد) وبين المتباين ـ حكائيا الذي يهم الضمير في علاقته بالحكاية (= الشخصية).

3 . 3 . وضعيـة السـارد.

إنها تتحدد في نفس الوقت من خلال علاقتها بالحكاية (متماثلة ـ أو متباينة حكائيا)، ومن خلال مستواها السردي (خارج ـ أو داخل ـ حكائي). هناك إذن أربع إمكانيات:

أ) **خارج ـ حكائي ـ متباين حكائي** : هوميروس الذي يحكي، بواسطة محكي أول، حكاية (حرب طروادة) التي يعتبر غائبا عنها.

ب) **خارج ـ حكائي ـ متماثل حكائيا** : جيل بلاس الذي يحكي، بواسطة محكي أول حكاية يعتبر طرفا فيها.

ج) **داخل ـ حكائي ـ متباين حكائي** : شهرزاد في ألف ليلة وليلة التي تحكي، بواسطة محكي ثان (ما دامت شخصية في المحكي الأول)، حكايات تعتبر غائبة عنها (علاء الدين مثلا).

د) **داخل ـ حكائي ـ متماثل ـ حكائي** : دومينيك (في رواية فرومينتان Fromentin) الذي يحكي بواسطة محكي ثان حياته لصديق مجهول، هو سارد المحكي الأول. ومن هنا الجدول التالي:

4) يضع بعض السردياتيين مصطلح التابع ـ حكائي hypodiégétique بدل ميتا ـ حكائي (بال 1977، موسارا Musarra 1981، ريمون 1983)، وذلك لاعتبارهم أن المحكي الثاني تابع للأول، وبالتالي يوجد تحت سلطته، في حين أن البادئة «ميتا» تذكر بشكل مزعج بالوظيفة الميتا ـ لغوية التي تتعلق بخطاب حول خطاب.

المستوى العلاقة	خارج ـ حكائي	داخل ـ حكائي
متباين ـ حكائيا	هوميروس	شهـرزاد
متماثل ـ حكائيا	جيل بلاس	دومينيك

إن مسـألـة المستويات السردية من بين المسائل الشائكة جدا في السرديات. إن جدول جينيت قد يوحي أن أي محكي تضميني هو بالضرورة محكي ميتا ـ حكائي. وليس الأمر من ذلك في شيء. فهناك أيضا تضمين دون تغيير في المستوى السردي. كما هو الأمر في «حياة ماريان La vie de Mariane » لموريفو Maurivaux . ففي بداية الرواية، يحكي سارد أنه اكترى بيتا بنورماندي ووجد مخطوطا في دولاب. هنا المحكي الأول. يتلوه محكي ثان: إنه حياة ماريان كما تحكيها بنفسها، وكما توجد في المخطوط. إن حكاية هذه الأخيرة ليست ميتا ـ حكائية؛ فلكي يكون الأمر كذلك يجب أن تكون ماريان، ساردة المحكي الثاني، حاضرة أيضا في المحكي الأول كشخصية (مثل متعشي موباسان)، ومن الواضح أن الأمر ليس كذلك. يجب إذن أن نقبل بوجود نوع من التضمين بالتجاور. إن المحكيين معا، محكي اكتشاف المخطوط ومحكي حياة ماريان، خارج حكائيين ـ متماثلين ـ حكائيا، بنفس الدرجة.

إن الميتا ـ حكاية الأقل قابلية للاعتراض هي تلك المتعلقة بمحكي مسرود مرتين. إن حياة دومينيك تحكى أولا من طرفـه هو نفسه، وبعد ذلك، (أو إن شئنا، في نفس الوقت) تحكى من طرف السارد الأول الذي يصبح حينئذ المسرود له بالنسبة لدومينيك. هكذا يصبح هذا الأخير شخصية (في المحكي الأول) وساردا (في المحكي الثاني) في نفس الوقت. في هذه الحالة، يؤدي التناوب السردي إلى ثنائية صوتية نادرا ما تم استغلالها في المحكي التقليدي. فإذا ألغينا تدخلات المسرود له، لا يمكن أن ينتبه قارىء سيرة حياة دومينيك إلى أن المحكي قد مر عبر ريشـة صديقـه ليصـل إلينـا. بين نمـوذج **ماريان** (التجاور) ونموذج دومينيك (الميتا ـ حكاية)، هناك دون شك عدة مراحل وسيطة ممكنة (حول المحكي المضمن أو المؤطر، أنظر تودوروف، 1971: 78 ولينتفلت 1981: 217).

4. محكـي الأحـداث ومحكـي الكـلام.

سبق أن قيل أعــلاه أن كل محكي يتكــون من طبقتــين : نص الســارد ونص الشخصية. ويتناسب الاثنان تناسبا عكسيا : فحيث يكثر السرد، تقل الحكاية، ويمكن تغليب الفعل السردي إلى حد يصبح معه أساس العملية التواصلية. وهذا هو الشأن غالبا في رواية المـذكرات، حيث يتم إخفاء ابتذال الأحداث وتبريره عن طريق الأهمية التي يعطيها مدون المذكرات لعملية الكتابة. والأغلب أن يحدث تردد بين السرد والحكاية. يمكن أن نأخذ كمثال الصفحات الأولى من رواية الغثيان La nausée لسارتر. بالنسبة للسرد، نجد:

«من الأفضل أن نكتب الوقائع في حينها ؛ أن نسجل مذكرات لنقرأ فيها الأشياء بوضوح، ألا نترك التفاصيل والفروق الدقيقة تفلت منا. .»

وبالنسبة للوقائع، نجد :

«الساعة الآن الواحدة والنصف، أنا الآن بمقهى مابلي، أتناول ساندويتشا. كل شيء عادي تقريبا. .»

الأمر يتعلق هنا بمحكي **للأحداث** ؛ حيث يحكى ما قامت به الشخصية أو ما وقع لها.

ويمكن للسارد أن يتناول **كلام** الشخصيات كموضوع لسرده. وقد يختار أن يعيد إنتاجه حرفيا، كما تم التلفظ به «واقعيا» ؛ حينئذ ينمحي السارد أمام الشخصية، ويصبح السرد شفافا. وعلى العكس من ذلك، إذا حور كلام الشخصيات عن طريق إدماجه في خطابه الخاص، فإن صوت الشخصية سيصبح معتما بدرجة أعلى أو أدنى.

وقد ميز جينيت (1972 : 191) بين ثلاث مراحل تنقل بالتدريج من كلام السارد إلى كلام الشخصية، وبالتالي من السرد إلى الحكاية :

أ . **الخطاب المسرَّد** : حيث يدمج كلام الشخصيات داخل السرد، ويوضع في نفس مستوى الوقائع الأخرى :

«صادفت س ؛ ثرثرنا قليلا ؛ وأخبرني بسفره إلى إنجلترا. »

ب. **الخطاب المحول** : وفيه يحول كلام الشخصيات إلى الأسلوب غير المباشر :

«ثرثرنا قليلا ؛ وقال لي أنه سيسافر إلى إنجلترا».

ويعتبر جينيت أن الأسلوب غير المباشر الحر أحد تنويعات الخطات المحول. ونعرف أن الفعل، في الأسلوب غير المباشر الحر يحافظ على نفس الصيغ الضميرية والزمنية للأسلوب غير المباشر، في حين تختفي الصيغة الاسنادية «قال لي» :

«ثرثرنا قليلا ؛ إنه سيسافر إلى إنجلترا».

منذ خمسة عشر عاما، تضاعفت الأعمال حول الأسلوب غير المباشر الحر (ريمون 1983 : 110 ؛ جينيت، 1983 : 35). ونجد طرحا لهذه المسألة عند جيرار ستروش (1974) وبريان ماك هول (1978).

ج. **الخطاب المستحضر** : إنه الذكر الحرفي لكلام الشخصية بأسلوب مباشر. هنا يتوازن النصان :

«ثرثرنا قليلا ؛ وقال لي : «سأسافر إلى إنجلترا» ».

ويفترض جينيت أن **المونولوج الداخلي**، الذي يقترح إعادة تسميته **خطابا فوريا** (للشخصية طبعا) ليس سوى أسلوب مباشر غير مستحضر، أي أنه يقدم فورا دون مقدمة إسنادية ولا مزدوجتين (وهو ما يسميه البعض أسلوبا مباشرا حرا. أنظر شاتمان، 1978 : 181 ؛ وريمون، 1983 : 110).

إن خصوصية هذا الخطاب الفوري أنه يمحو العلامات الأخيرة السياقية داخل العملية السردية التي تذكره. إن خطاب الشخصية يتحرر حينئذ من أي سلطة سردية». (جينيت، 1972 : 193). هذا يعطينا ما يلي :

«ثرثرنا قليلا، سأسافر إلى إنجلترا».

إن هذا التصور يبتعد بما فيه الكفاية عن الفكرة التقليدية حول المونولوج الداخلي باعتباره تفكيرا يعاد إنتاجه وهو في طور الولادة.

فيما يلي مقطع من الفصل الثاني من «الخمارة L'assommoir » لزولا، حيث يمكن أن نرى التداخل المعقد للخطاب المسرد (1)، غير المباشر (2)، غير المباشر الحر (3)، والمباشر (4). يتعلق الأمر بجرفيز وهي تراقب تناول أطفالها لوجبتهم :

«قالت جرفيز، التي نادرا ما كانت تتكلم، وهي تنظر من بعيد لكلود وإيتيان : أرجوك، سيدتي بوش، لا تتخميهم بهذا الشكل (4).

ثم قامت، ذهبت لتتحدث قليلا (1)، وهي واقفة خلف كرسي الفلين. أما الطفلان، فلا يميزان شيئا، يأكلان طيلة النهار ولا يرفضان القطع [المقدمة إليهما] (3).

ثم أعطتهما هي نفسها دجاجا، وقليلا من الخمر الأبيض. ولكن الأم-كوبو تقول إنهما يمكن أن يصابا مرة بعسر في الهضم (2). واتهمت السيد بوش زوجها، بصوت خفيض، أنه يقرص فخذي السيدة لورا (1). أوه! لقد كان رجلا ماكرا (3)».

إنطلاقا من أساس التلفظ، يمكن أن نميز أربع درجات من الشفافية. ونلاحظ أيضا أن هذه التمييزات ليست مطلقة في شيء. إن جملة بالأسلوب المباشر لا توحي بالواقعية أكثر من المقاطع التي بالأسلوب غير المباشر الحر. فالحال أن زولا ينزع إلى توزيع العناصر اللغوية لشخصياته في أي مكان، بما في ذلك محكي الأحداث الصادر عن السارد (ففي كلمات : **قليل من الخمر الأبيض**، نسمع ربما صوت جيرفيز). إن ذكر كلام الشخصيات يوجد في كل مكان، ولكن بشكل مجزأ.

إن درجات الأثر «الواقعي» المقدمة من طرف جينيت ليست إلزامية في شيء ؛ إذ نجد عند بريان ماك هول (1978 ؛ أنظر أيضا ريمون، 1983 : 109) سلما أكثر تفصيلا، حيث نجد سبع درجات مقترحة، بدلا من الدرجات الخمسة عند جينيت. (لأجل تعليق على محكي الكلام عند جينيت، أنظر فان دين هوفيل Van den Heuvel ، 1984 : 145).

5. محكي الأفكار

لحد الآن، لم يتم التمييز بين الكلام والأفكار. واعتقد جينيت أن عملية التفكير ليست سوى «كلام صامت» وأن ما ينطبق على إحداهما ينطبق على الأخرى.

وتتميز دراسة دوريت كوهن (Dorrit Cohn (a 1981 ، المخصصة لتمثيل الحياة النفسية في الرواية، بقوة عن هذا التصور. إنها تبحث عن وضع خصوصية «للخطاب الداخلي»، من خلال دراسة ثلاث تقنيات. أما أن يكون المحكي «بضمير المتكلم» أو «بضمير الغائب» فذلك أدنى أهمية :

5 . 1 . المحكي السيكولوجي psycho-récit :

هو المحكي الذي يقوم به السارد، لحركات الحياة الداخلية التي لا تعبر عنها الشخصية بالضرورة بواسطة الكلام. إنه يكشف عما تشعر به الشخصية دون أن تقوله بوضوح، أو عما تخفيه هي عن نفسها. إنها التقنية الأساسية «لاستكشاف الروح»، التي جعلت منها الرواية التقليدية مجالها المفضل.

وهذا يوصلنا إلى نموذجين. التنافر La dissonance ويشير إلى العلاقة بين الشخصية والسارد داخل وضعية سردية يهيمن فيها السارد، حيث يبدو وكأن هذا الأخير

«يعرف في ذلك أكثر». أما التناغم La consonance فإنه سمة لوضعية تهيمن فيها الشخصية : إن السارد يستسلم للذوبان في الشخصية. (كوهن، 1981 : 42).

وفيما يلي مثال للمحكي السيكولوجي المتناغم. ويتعلق الأمر بمقطع من «بروجز - الميتة Bruges-la-Morte » لجورج رودنباخ Georges Rodenbach . لقد احتفظ، الأرمل، بخصلة من شعر زوجته الميتة في علبة من زجاج :

«ما كان ليجرؤ على أخذه بين يديه، أو لمسه بأصابعه. لقد كان هذا الشعر مقدسا ! بل كان أحد أشياء الميتة الذي أفلت من القبر، لينام نوما أفضل في هذا النعش الزجاجي. ولكن هذا الشيء كان ميتا رغم ذلك، لأنه ينتمي إلى إنسان ميت، ولا يجب لمسه أبداً. يكفي النظر إليه، التأكد من سلامته، ومن أنه موجود لا يزال، هذا الشعر الذي ربما كانت حياة البيت رهينة به».

إن السارد يخبرنا عما يحدث في أعماق الشخصية. ومع ذلك، فإن المحكي ليس إعادة إنتاج، محول إلى الماضي، لخطاب داخلي حدث في ذهن الشخصية. إننا لسنا أمام كلام صامت. فمن المستحيل أن نحول هذا النص إلى «إن هذا الشعر مقدس !» إلخ. إن السارد يبني محكيه انطلاقا من أدوات ذهنية يقدمها ذهن الأرمل. وبين ذهن الأرمل والخطاب السردي لا تتوسط أية مسافة فلا وجود هنا لأية علامة على الاختلاف بين السارد والشخصية. إن هناك، على العكس من ذلك، ألفة عميقة.

5 . 2 . المونولوج المستحضر :

إنه الخطاب المباشر الذهني (أي غير الملفوظ) للشخصية، مذكورا كما هو، وبالتالي بضمير المتكلم، من طرف سارد يتحدث إما بضمير المتكلم أو بضمير الغائب. وهناك تنافر حينما توجد بينهما ثنائية تتسم بتعارض وجهات النظر. ونذكر الجملة الأخيرة من حب سوان، حيث يصدر السارد حكما لا مجاملة فيه عن صرخة قلب سوان، ما دام يسميها خوارا :

«بهذا الخوار المستمر، الذي كان يظهر لديه بمجرد إحساسه بأنه غير تعس، والذي ينخفض في نفس الوقت بسبب مستوى معنوياته، قال في نفسه : «كيف قبلت إهدار سنوات من حياتي، وأني أردت الموت، كيف اعتقدت أني وجدت حبي الكبير، لامرأة لم تكن تعجبني. ولم تكن من نوعي».

وتربط دوريت كوهن بين المونولوج المستحضر، وبين ما تسميه المونولوج المستقل monologue autonome ، والذي ليس سوى الخطاب الفوري عند جينيت، أي المونولوج الداخلي. وهو مستقل لأنه غير رهين بأي سياق سردي ؛ حيث يختفي «المستحضِر»، ويوضع القارىء داخل ذهن الشخصية ليشهد حدوث عملية تفكيرها. في هذه الحالة،

يكـون المضـارع إلزاميا ؛ ويحدث تزامن كامل بين الحكاية والسرد. إنه الحد الأقصى لانمحاء السارد. بهذا الشكل يبتعد السارد، في نهاية أوليس لجويس، ليترك الكلمة لمولي بلوم.

5 . 3 . الـمـونـولــوج الـمـســـرد :

إنه يلتقي بالأسلوب غير المباشر الحر للأفكار (وليس للكلام الملفوظ، لأن دراسة كوهن تتخـذ كموضوع لها «الكلام الصامت» فقط). إن الخطاب الداخلي للشخصية سيذوب حينئذ في خطاب السارد، ويحدث بالتالي تحول في الضمائر والأزمنة ؛ فإذا كان السرد بالزمن الماضي، يختفي حاضر الشخصية لصالح الماضي. ويقوم المقياس بالضرورة على إمكانية العودة إلى المونولوج المستحضر، ويجب أن يكون التحويل ممكنا، وليس الأمر كذلك بالنسبة للمحكي ـ السيكولوجي :

«هل سيدوم هذا الشقاء أبدا ؟ هل ستبقى على هذا الحال ؟ هي الآن في نفس المستوى لا تختلف عن أولئك اللواتي تعشن سعيدات». (مدام بوفاري، الجزء الأول، الفصل 9). هنا أيضا، يمكن لصوت السارد أن يبتعد بشكل ساخر عن الشخصية أو يتعاطف معها. إن بعض مقولات دوريت كوهن تلتقي مع مقولات جينيت. إن المونولج المستحضر عند الأولى هو الخطاب المستحضر عند الثاني، ويوازي المونولوج المسرد عند كوهن الخـطاب المحـول (الأسلوب غير المباشر الحر للأفكار) عند جينيت. يبقى فقط المحكي ـ السيكولوجي لدى كوهن والخطاب المسرد لدى جينيت اللذان لا يتقاطعان. إن القـول: «أخبرني بسفره إلى إنجلترا» محكي لواقعة كلامية، وليس صياغة كلامية، من طرف السارد، للحظة من لحظات الحياة الداخلية لشخصية ما.

إن الأهمية الأساسية لدراسة دوريت كوهن تكمن في التمييزات التي تسمح بوضعها بين المحكي ـ السيكولوجي والأسلوب غير المباشر الحر، وكذا في التحليل الذي تقدمه للمونولوج الداخلي.

منذ الآن، يمكن أن نتصور أن أي محكي يتكون من ثلاث طبقات :

1 ـ محكي الأحداث ؛
2 ـ محكي الكلام ؛
3 ـ محكي الأفكار.

إن مفهومي التناغم والتنافر يجب تقريبهما من ظاهرة التقاطع التي درسها شميد عند دوستـويفسكي (شميد Schmid ، 1972 : 39)، واتضحت بشكـل جيد مع موسارا شرودر Mussara-Schroder (1981 : 14). نقول إن هناك تقاطعا بين خطاب السارد وخطاب الشخصية حينما يحدد كل منهما الآخر، ويؤثر فيه بشكل من الأشكال. وتتجلى

هذه الظاهرة بوضوح في الأسلوب غير المباشر الحر، ولكنها يمكن أن تظهر في مجالات أخرى غيره. إنها تعود إلى عوامل سردية خالصة («وجهة النظر») أو عوامل أسلوبية (حينما يستعمل السارد لهجة شخصياته).

بخصوص هذا الموضوع، عادة ما تستحضر تصورات الناقد السوفياتي ميخائيل باختين حول الحوارية الثنائية أو المتعددة (dialogisme, polylogisme)، وهي التصورات التي طبقها على روايات دوستويفسكي (باختين، 1970). ويوضح باختين أن الخطاب الذي يكونه البطل حول نفسه يتكون من الخطابات التي يكونها الآخرون حوله: إنه يتكلم ويفكر من خلال الآخر. ومن هنا تتداخل أصوات متناقضة وأحكام ووجهات نظر متنوعة على فم واحد. ولكننا هنا نوجد على الحدود الفاصلة بين السرديات والنقد الأدبي.

6. التبئير.

إن إحدى الانجازات الأساسية للنموذج الجينيتي تكمن في التمييز الواضح بين مشاكل الصوت ومشاكل الرؤية[5]؟، والتي غالبا جدا ما يخلط بينها، وأحيانا بشكل فج، كما يرى جينيت، وذلك من طرف سابقيه الأنجلو ـ سكسونيين، الألمان والفرنسيين. هذا الخلط واضح عند المنظرين الأنجلو ـ سكسونيين لوجهة النظر: لوبوك (1968)، فريدمان (1975)، بوث (1977)[6]...

إن أقوالا مثل «يبدو أن الحكاية تحكي نفسها بنفسها» (لوبوك)، و«إن الحكاية تروى من طرف الشخصية ولكن بضمير الغائب» (فريدمان) تشهد على ذلك. ففي محكيات مثل **السفراء** Les Ambassadeurs لجيمس أو **وصف الفنان** Portrait de l'artiste لجويس، ينقل الخبر السردي إلى القارىء انطلاقا من وجهة نظر الشخصية، ستريذز أو ستيفن دوداليس، الشيء الذي يجعل القارىء يحس وكأنه يقرأ محكيا «يروى من طرف الشخصية، ولكن بضمير الغائب». إن فكرتي لوبوك وفريدمان تنتجان عن خلط بين السؤالين: «من يرى؟» و«من يتحدث؟» وهو الخلط الذي رفضه جينيت.

5) إن الفرق بين **المنظور** و**وجهة النظر** نفسهما يطرح مشكلا. في هذا المقال، أخذنا المفاهيم بمعناها الجينيتي.
إن ما نسميه الآن، وبشكل مجازي **منظورا** سرديا ـ أي هذه الصيغة الثانية لتنظيم الأخبار، والتي تأتي من اختيار (أو عدم اختيار) **وجهة نظر** مضيقة (جينيت، 1972: 203).
إن تبني **وجهة نظر** إذن هو أداة لصياغة الخبر السردي، تلك الصياغة التي يمكن أن تأخذ ـ في حد ذاتها ـ أشكالا مختلفة، تسمى منظورات.

6) ليس هنا مجال استعراض النظريات المختلفة حول وجهة النظر. سنكتفي بالاحالة على مقالات أولئك الذين أنجزوا هذا العمل قبلنا. يمكن أن يستفيد القارىء كثيرا من الدراسة الجيدة لفرانسواز فان روسوم ـ غيون (1970). وبالنسبة لمن يقرأ اللغة الايرلندية، نحيله على تلخيص أكثر حداثة لـ. أ. م. موسشوت A.M. Mus-schoot (1980). ويجد القاريء مقارنة نقدية لنظريات وجهة النظر في بحث ج. لينتفلت (1981).

ويكشف جينيت عن خلط مماثل بين الصيغة والصوت عند ستانزيل (1955)[7]، وهو صاحب نمذجة سردية أكثر انسجاما مما وضعه فريدمان ولوبوك.

لقد ميز ستانزيل بين ثلاثة أنواع من «الأوضاع السردية» :

- وضعية المعرفة الكلية : يتم السرد فيها **بضمير الغائب** حسب وجهة نظر السارد.
- الرواية بضمير المتكلم : حيث يتم السرد **بضمير المتكلم** حسب وجهة نظر الشخصية.
- الوضعية الشخصية : وفيها يتم السرد **بضمير الغائب** حسب وجهة نظر شخصية تسمى العاكس.

إن التمييز بين الصيغة الكلية المعرفة (النوع الأول) والوضعية الشخصية (النوع الثالث) ينتمي إلى المستوى الصيغي : إن هناك فرقا في وجهة النظر. وفي المقابل، فإن التعارض بين المحكي بضمير المتكلم (النوع الثاني) والوضعية الشخصية (النوع الثالث) لا تنتمي إلى هذا المستوى : إن النوع الشخصي يمثل المحكي بضمير الغائب ولكن حسب وجهة نظر إحدى الشخصيات ؛ ففي المحكي بضمير المتكلم، يستعمل السارد صيغة «أنا»، ولكن وجهة النظر بدورها تعود إلى الشخصية التي تعتبر، بالتعريف، هي السارد. إن ما يخلق تعارضا إذن بين النوعين الثاني والثالث عند ستانزيل هو ثابتة الضمير النحوي أكثر مما هو المقياس الصيغي. ويؤاخذ جينيت ستانزيل أيضا على كونه «يضع الفروقات بين وجهات النظر، والفروقات بين التلفظ السردي في نفس الصف باعتبارها متماثلة». (جينيت 1983 : 44).

ويمكن أن نوضح الخلط الموجود بين السؤالين : «من هو السارد ؟» و«من هي الشخصية التي تقود وجهة نظرها المنظور السردي ؟» (جينيت، 1972 : 204) انطلاقا من مقطع مأخوذ من مدام **بوفاري** يشكل في نفس الوقت توضيحا لما يسميه ستانزيل «الوضعية السردية الشخصية» :

كانت بالملجأ عانس، تأتي كل شهر، طيلة ثمانية أيام، لتعمل بالمصبنة. [...] أحيانا كثيرة كانت الفتيات ينفلتن من الدروس ليذهبن لرؤيتها. كانت تحفظ عن ظهر قلب أغاني من القرن الماضي، وتغنيها بصوت منخفض وهي تخيط. كانت تحكي الحكايات، تنقل **إليك** الأخبار، تشتري **لك** ما تحتاجه من المدينة، كانت تعير للنساء،

7) تستحق نمذجة ستانزيل لوحدها أن تكون موضوع فقرة كاملة. لأجل مقارنة بالنموذج الجينيتي، نحيل دائما على بحث لينتفلت (1981)، وللمقالة الجيدة لِد. كوهن (1981ب). وننصح بإلحاح من يقرأ النيرلندية بقراءة مقال ت. أنبيك (1970) T. Anbeek .

سرا، الروايات التي كانت تضعها عادة في جيبها، والتي كانت هي نفسها تلتهم فصولا طويلة منها في فترات الاستراحة. كانت هذه الروايات مليئة بقصص الحب، العشيقين، العشيقات، النساء المعذبات، المغمى عليهن في أجنحة العزلة، حُوذيات تقتل كل مرة، خيول يدفع بها إلى الموت في كل صفحة، غابات مظلمة، اضطرابات قلوب، وعود، زفرات، دموع وقبل، زوارق تحت ضوء القمر، عناديل بين الأجنات، رجال شجعان كالأسود، وديعون كالحملان، فضلاء خارج العادة، بأحسن لباسهم دائما، والذين يبكون مثل جرة. طيلة ستة أشهر - في سن الخامسة عشرة، لطخت إيما إذن يديها بغبار المكتبات القديمة هذا».

إن وجهة النظر، في هذا المقطع، لإيما. فمشهد الدير يقدم من خلال ذكريات إيما عنه. وعلى العكس من ذلك، فإن الخطاب والصوت يعودان للسارد، باستثناء ضمائر المخاطب في «كانت تحكي القصص، تنقل إليك الأخبار، تشتري لك ما تحتاجه». إن هذه التذكرات المنفلتة من الخطاب الداخلي للشخصية تساعد على التداخل بين الصوت ووجهة النظر، اللذين يجب مع ذلك الفصل بينهما. ففي مثل هذه المقاطع، يمر الخبر السردي عبر مصفاة وعي الشخصية. أو بتعبير جينيت: **يتم تبئير المحكي على الشخصية**.

إن للسارد، وله وحده الحق في أن يحكي الحكاية، سواء حسب وجهة نظره الخاصة، أو انطلاقا من وجهة نظر إحدى الشخصيات، أو حسب وجهة نظر حكائية غير محددة. إن السرد انطلاقا من وجهة نظر غير وجهة نظر السارد الذي يعتبر مصدرا لكل خبر سردي، يعني أن هناك تضييقا في حقل الرؤية بالمقارنة مع «المعرفة الكلية»، للسارد. هذا التضييق هو الذي يسميه جينيت تبئيرا.

«أقصد بالتبئير تضييقا في حقل الرؤية، أي، عمليا، انتقاءا للمعلومات السردية بالمقارنة مع ما كانت التقاليد تسميه معرفة كلية [. . .]. أداة هذا الانتقاء (المحتمل) هي بؤرة متموضعة، أي نوع من القناة للأخبار لا تسرب إلا ما تسمح به الوضعية.»

إن انتقاء المعلومات، أي تضييق حقل الرؤية ليس فعلا إلا شيئا محتملا. إن السرد انطلاقا من وجهة نظر السارد لا يعني أي انتقاء إرادي للأخبار، بل يعني على العكس من ذلك رغبة إرادية في اللا-انتقاء : وبالتالي لا وجود هنا للتبئير. إن هنالك عددا كبيرا من المحكيات تروى تحت سلطة **التبئير في درجة الصفر**، وهي حالة نموذجية للمحكي الكلاسيكي. هكذا الشأن في [illegible]ية **الأب غوريو**:

«كان البيت حيث يتم تصريف المعاشات البورجوازية في ملك السيدة فوكير. كان يقع أسفل الزقاق نوف - سانت - جونيفييف، في الموقع الذي تنحدر فيه الأرض في اتجاه

زقاق لاربالیت في شكل منحدر مفاجىء ووعر، إلى حد أن الخيول نادرا ما كانت تصعده أو تهبطه. هذا الوضع في صالح الصمت الذي يخيم على هذه الأزقة الضيقة بين قبة فال - دي - غراس وقبة بانتيون، أثـران يغيران شروط المناخ، بحيث يضفيان على المكان درجات من الصفرة ويتجهم كل شيء بسبب المسحة العابسة التي تعكسها قببهما [. . .]. وليس في وسع باريسي تائه أن يرى في المكان سوى فنادق عائلية بورجوازية، أو مؤسسات، لا يرى سوى الشقاء والضجر، الشيخوخة التي تموت، سعادة الشباب المرغمة على العمل».

إن المشهد يوصف، ليس انطلاقا من وجهة نظر «باريسي تائه»، أو شخصية ما، ولكن انطلاقا من التصور الذي يمتلكه عنه السارد. فلا تضييق في الحقل، ناتج عن تبني وجهة نظر ما في الحكاية، يتحكم في السرد.

وعلى العكس من ذلك، فإن وصف المنظر الطبيعي لمونتسو في **جيرمنال** يتم تبئيره على إيتيان لانتييه. فالخبر السردي يصفى عبر وعي الشخصية. إن السارد، باعتباره مصدر الكلام، يتتبع نظرة لانتييه الذي «يعمل على اختراق الظلام».

«شاخص البصر، كان يجهد نفسه على اختراق الظلام ؛ مضطربا من الرغبة والخوف من أن يرى. كان كل شيء ينعدم في أعماق مجهول الليالي المعتمة، ولم يكن يرى، في البعيد، سوى مصاهر الحديد، وأفران الفحم. كانت هذه تحمل مئات المدخنات، المغروسة بشكل مائل، وصفوفا من الأضواء ذات اللهب الأحمرآ: بينما البرجان، إلى اليسار، يشتعلان بلون أزرق في أعلى السماء، مثل مصابيح عملاقة. كان ذلك يجسد حزن الحريق، ولم تكن هناك نجوم أخرى، في الأفق المهدِّد، سوى هذه النيران الليلية لبلدان الفحم والحديد هاته.»

إن الوصف هنا مبأر، والتبئير من النوع **الداخلي**، حيث يتطابق المأوى البؤري، الذي يتحدث عنه جينيت، مع وعي الشخصية.

وحينما يتعذر التعرف على هذا المأوى البؤري من خلال الشخصية، ويتداخل بدلا من ذلك مع «عين كاميرا» موضوعة في مكان غير محدد من عالم الحكاية، فإن التبئير يسمى **خارجيا**. ففي حالة التبئير الخارجي، يتم وضع المأوى البؤري في نقطة ما من العالم الحكائي، خارج أي شخصية. ويقدم مشهد العربة في **مدام بوفاري** مثالا جميلا:

ثم انطلقت الآلة الضخمة.

إنحدرت من زقاق الجسر الكبير، قطعت ساحة الفنون، شارع نابليون، الجسر الجديد، فتوقفت بسرعة أمام تمثال بيير كورني.

إنبعث صوت من الداخل : ـ تابع الطريق.

«إنطلقت العربة من جديد. إستسلمت للمنحدر فور وصولها إلى ملتقى الطرق لافاييت، ودخلت، مسرعة إلى محطة السكة الحديدية. صاح نفس الصوت: ـ لا، واصل في الاتجاه المستقيم. اجتازت العربة الحاجز المشبك، فوصلت فورا إلى المنتزه، وسارت ببطء وسط أشجار الدردار الضخمة».

كل شيء يحدث كما لو كانت هناك كاميرا أو وعي ما غير محدد، يتتبع حركة العربة، ويسجل حركاتها. إن تضييق الحقل الذي يؤدي إليه هذا التبئير واضح : إن الكاميرا لا تدخل إلى العربة، ولا تسجل سوى الخارج. وبنفس الشكل، فإن الوعي غير المحدد الذي تبأر عليه عملية الوصف يبدو عاجزا عن معرفة «الصوت المنبعث من الداخل». هذا النوع من التبئير يسمى خارجيا لسببين، وسنعود إلى ذلك فيما بعد: إن المأوى البؤري يوجد خارج شخصية قادرة على تأويل الظواهر الملاحظة ؛ وبالتالي ستوصف هذه الأخيرة انطلاقا من مظاهرها الخارجية.

وبهدف تحديد أكثر دقة لمفهوم «التبئير»، يحيل جينيت على نمذجات المنظور التي بلورها سابقا كل من بويون وتودروف:

جينيت	بويون	تودروف
التبئير في درجة الصفر	الرؤية من الخلف	السارد يعرف أكثر مما تعرف الشخصية
التبئير الداخلي	الرؤية مع	السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية
التبئير الخارجي	الرؤية من الخارج	السارد يعرف أقل مما تعرفه الشخصية

إن هذا التقريب، الذي كان من شأنه أن يسهل إدراك هذا المفهوم، هو المسؤول جزئيا عن سوء التفاهم الذي إشتكى منه فيما بعد في كتابه **الخطاب الجديد للمحكي**، والذي سنعود إليه. ولكن لننظر إلى المسائل بتفصيل.

إن الهم الأول لدى بويون (1946) كان هو تحديد وضعية **فاعل الادراك** sujet de la perception هذا الفاعل المدرك قد يتطابق مع إحدى الشخصيات، ويمكن أيضا أن

يكون هو السارد. في الحالة الأولى يشاطر السارد الشخصية في وجهة نظرها، ويدرك معها وبنفس الدرجة. وفي الحالة الثانية، يتراجع السارد خلف الشخصية، ويدرك أكثر منها.

الهم الثاني لدى بويون يتعلق بموضوع الادراك ؛ فقد ينظر لهذا الأخير من الداخل أو الخارج، حسب ما إذا كان الفاعل المدرك يدرك منه المظاهر الداخلية أو الخارجية. وبالاضافة إلى «الرؤية من الخلف» و«الرؤية مع» اللتين تتعلقان بوضعية الفاعل المدرك، لم يحتفظ بويون، في نمذجته الثلاثية الأطراف، سوى بـ«الرؤية من الخارج». إن غياب «الرؤية من الداخل» يجعل هذا التقسيم الثلاثي ناقصا. وستعاني نمذجة جينيت، المستنسِخة لنمذجة بويون، من هذا اللاانسجام، كما سنرى بعد قليل.

-ويحيل جينيت أيضا، وهدفه الوحيد هو تحديد «التبئير» بدرجة قصوى، على تصنيف تودروف (1967)، الذي يستنسخ بدوره تصنيف بويون. وفعلا، يعيد تودروف تحديد النماذج الثلاثة لدى بويون، انطلاقا من معرفة السارد بالمقارنة مع معرفة الشخصية. إن المقياس المميز لإعادة التحديد هاته للرؤى ليس إذن وضعية الفاعل-المدرك، ولا موضوع الادراك، ولكن المعرفة التي تمنحها هذه الوضعية : أي القيمة الاخبارية التي من المفروض أن تضمنها.

إن الأمثلة المذكورة تقدم نفسها دون صعوبة للتحليل على ضوء نماذج بويون أو تودروف. ولم يكن التبئير أبدا سوى إعادة صياغة، كما يؤكد جينيت فعلا.

ولكن وضع الرؤية من الخلف، المعرفة الكلية للسارد، والتبئير في درجة الصفر، في صف واحد، لا ينتهي إلى تحديد مفهوم التبئير! فما هي الأشياء التي يعتبر التبئير إعادة صياغة لها ؟ إن الأجوبة التي أثارها هذا السؤال منذ ظهور كتاب وجوه III متباينة إلى حد كبير أحيانا. ومن الملائم الآن أن نعارض، بالنسبة للتبئير، بين معنى ضيق، جينيتي خالص، ومعنى واسع.

إن هم جينيت، وهو يدخل تصور التبئير، كان أن يتفادى الخلط المزعج بين الصوت والمنظور، أكثر مما كان إعادة تحديد لمفهوم وجهة النظر أو الرؤية: لقد أصبح القول: «حكاية مروية من طرف شخصية، ولكن بضمير الغائب» محددا بشكل أكثر صوابا باعتباره محكيا مرويا من طرف السارد، ولكنه مبأر على الشخصية.

إلا أن التبئير، بالمعنى الذي تعطيه إياه ميك بال Mieke Bal (1977 : 119) يرتبط أكثر بفكرة الرؤية أكثر مما يرتبط بفكرة تضييق حقل الرؤية الذي يؤدي إليه تبني وجهة نظر في الحكاية.

«أولا، إن تمديد المصطلح خارج المجال البصري الخالص يسمح بفهم التبئير بالمعنى الواسع، الذي أشير إليه مؤقتا، وفي غياب تحديد أفضل، بأنه **مركز الاهتمام**».

في هذه النقطة بالذات، حيث تعتبر مَيك بَال التبئير مركزا للاهتمام، ليس المركز البؤري بالنسبة لجينيت سوى أداة للتبئير، أي لتضييق الحقل. إن الفرق دقيق ولكنه رئيسي. إن التبئير، بالمعنى الذي تعطيه إياه ميك بال يقترب من الرؤية عند بويون، مع تجنبها لما كان يحمله المفهوم من مضمون بصري مفرط. ففي حين أن التبئير عند جينيت يكمن في حق الاختيار الذي يمتاز به السارد وحده في أن يضيق حقل الرؤية، ينزلق معنى «التبئير» عند ميك بال في اتجاه عملية النظر، الادراك، الفهم...

وتشير مَيك بَال إلى الفاعل والموضوع في مختلف هذه العمليات التي يلخصها التبئير، بآسم المبئِر focalisateur والمبأر focalisé . وبدل السؤال النموذجي في التصور الجينيتي «التبئير على من ؟»، يصبح السؤال إذن هو : «تبئير ماذا ؟ ومن طرف من ؟» إن ميك بال تفرغ مفهوم التبئير من مدلوله البدائي، وتحتفظ بالدال، مع ملئه بإشكالية قديمة: من هي الذات والموضوع في عملية الادراك ؟

إنطلاقا من إعادة التحديد هاته، تبلور ميك بال نظريتها الخاصة للمنظور: فبشكل موازي للسرد، يصبح للتبئير مستوياته، ويمكن للمبئر، أن يتنازل لغيره عن التبئير، مثلما يتنازل السارد عن الكلمة، فيكون المبأر قابلا أو غير قابل للإدراك.

وفي دراسة تستعيد هذا النقاش، يقيم بيير فيتو Pierre VITOUX (1982) النظرية الصيغية عند جينيت اِنطلاقا من مفاهيم مأخوذة من نسق ميك بال، ليكشف، كما تفعل هذه الأخيرة، عن طابعها المختل.

إن الفرق بين التبئير في درجة الصفر، والتبئير الداخلي يكمن في فاعل التبئير، (المبئر قد يكون السارد أو الشخصية). أما الفرق بين التبئير الداخلي والتبئير الخارجي فيتعلق بالموضوع (إن المبأر يدرك من الداخل أو الخارج). في حين يبدو لنا أن الطابع المزدوج للنسق الجينيتي الذي ينتقده فيتو لا يعود إلى خلل داخل النسق بقدرما يعود إلى مقارنة نظرية جينيت بنموذج غير جينيتي.

إن المفهوم الجينيتي «للتبئير الداخلي»، حينما يتم تقييمه بمقاييس من تصور ميك بال، وتعود عموما إلى بويون أو قبله، يتكشف في الواقع عن ازدواجية، حيث يرتبط في نفس الوقت بفاعل الادراك وبموضوعه: إن التبئير يسمى داخليا لأن المأوى البؤري يوجد داخل عالم الحكاية؛ ويمكن أن يسمى داخليا، من جهة أخرى، حينما يكون الموضوع مدركا من الداخل. إن ثنائية الداخلي/الخارجي تشمل إذن نوعين من التعارض جد

مختلفين، حسب ما إذا كانت تتعلق بفاعل أو بموضوع الادراك. هنا بالضبط وجْها الاشكالية اللذين ربما خلط بينهما جينيت. بالنسبة لنا، لا يتعلق هذا الخلط بالتبئير الداخلي بقدرما يتعلق بالتبئير الخارجي. إن صفة «الخارجي» لا يمكن تبريرها إلا بكون الشيء المدرك، في حالة التبئير الخارجي، ينظر إليه في مظهره الخارجي، **من الخارج**، وليس بكون المأوى البؤري يوجد **خارج** وعي الشخصية. ومهما يقل جينيت نفسه، فإن التقسيم الثلاثي الذي بلوره يرتكز، تماما مثل تقسيم بويون ـ الذي يستوحيه جينيت، ولو ضمنيا ـ على المقياس الثنائي : موضوع وفاعل الادراك، وإن يكن التبئير، بالنسبة إليه غير مواز للادراك.

أضف أنه من الملائم، حسب فيتو، أن نميز التبئير ـ الموضوع (ت. م) والتبئير ـ الذات (ت. ذ). إن ت. م قد يكون **داخليا** أو **خارجيا**، حسب ما إذا كان الموضوع مدركا في مظهره الداخلي أو الخارجي[8]. أما بالنظر إلى موضوعه فإن التبئير (بمعنى «المنظور») قد يكون موكولا أو غير موكول لشخصية ما.

إن فكرة الوكالة هاته تقرب تصور فيتو من تصور جينيت. إن التبئير بالنسبة لهذا الأخير يوازي وكالة وجهة النظر لشخصية حكائية، حينما تعني هذه الوكالة تضييقا في حقل الرؤية. وفي تعبير «التبئير الموكول»، يلتقي معنيا المفهوم، حيث يوجد أحدهما (الادراك) في امتداد الآخر (تضييق حقل الرؤية).

وعلى عكس النموذج الجينيتي، فإن تصنيف فيتو يتكون إذن من أربعة دود :

الـــذات	التبئير ـ الذات غير الموكول	التبئير ـ الذات الموكول
الموضوع	التبئير ـ الموضوع الداخلي	التبئير ـ الموضوع الخارجي

هذا الجدول يصلح كأساس لتحليل لعبة العلاقات التي يقيمها كل نص بين التبئير ـ الذات والتبئير ـ الموضوع. يبدو أن هناك فكرتين، حسب فيتو، توجهان المنطق الصيغي للمحكي :

1 ـ بالنسبة للتبئير ـ الذات غير الموكول، قد يلائمه التبئير ـ الموضوع الداخلي أو التبئير ـ الموضوع الخارجي.

8) نجد عند فيتو، أن التعارض خارجي / داخلي يرتبط بقوة بموضوع الادراك. وعلى عكس ذلك، يتعلق التعارض داخلي / خارجي بالمبئر، أي فاعل الادراك إذن، الذي قد يكون حكائيا أو خارج الحكاية.

2 ـ بالنسبة للتبئير ـ الذات الموكول، لا يلائمه سوى التبئير ـ الموضوع الخارجي.

هذه التصورات المتعلقة بالمنطق السردي تستحق توضيحا من خلال مثال.

إن بداية La Peau de Chagrin تسمح بمقارنة النظريات الثلاث المشار إليها أعلاه.

«أواخر أكتوبر الأخير، دخل شاب إلى الباليه ـ روايال حينما كانت دور القمار تفتح أبوابها، تبعا للقانون الذي يحمي ميولا غير مفروضة أساسا. ودون تردد كبير، صعد الدرج الذي يحمل رقم 36.

صاح فيه، بصوت جاف ومؤنب، عجوز قصير شاحب: ـ قبعتك يا سيدي من فضلك.

كان يجلس القرفصاء في الظلام، يحميه حاجز. قال ذلك ووقف فجأة، وهو يظهر وجها به وسامة دنيئة.

حينما تدخل إلى إحدى دور القمار، يبدأ القانون بتجريدك من قبعتك. هل هي حكمة إنجيلية وربانية؟ أليست بدل ذلك طريقة لابرام عقد جهنمي معك يفرض عليك التزاما ما؟ هل ليفرض عليك احتراما إزاء أولئك الذي يسلبونك نقودك؟ أم هم رجال الأمن الـذين يختفون في كل أوكار الفساد الاجتماعي، والذين يلحون على معرفة إسم صانع قبعاتك أو إسمك، إن كنت كتبته عليها؟ [...] وعند خروجك، يبرهن لك القمار، بسخرية لاذعة، أنه يترك لك شيئا وهو يرد لك أمتعتك. وإن كانت قبعتك جديدة، ستتعلم على حسابك أنه يجب أن تصنع لنفسك بدلة لاعب.»

إن كثيرا من الروايات «الجادة» للقرن التاسع عشر، ومن بينها La Peau de Chagrin، تلجأ، حسب جينيت، إلى نوع من المدخل الملغز. وفعلا، يسرد المقطع الأول بواسطة التبئير الخارجي. فقد أدخل البطل وتوبع كشخص مجهول، ذي هوية إشكالية. وصفيت المعلومـات التي يتلقاها القارىء ليس عبر وعي إحدى الشخصيات، ولكن من خلال «عين يقظة»، حكائية، غير محددة، وموضوعية. وسننتظر حوالي ثلاثين صفحة، قبل أن يكشف عن هوية البطل، الذي أشير إليه لحد الآن بـ«الرجل المجهول» أو «الشاب»: «آه! إنه رافائيل».

في نفس الوقت، ومنذ الفقرة الثانية، يحدث تحويل لموقع المأوى البؤري: إن ظهور العجـوز القصـير يصفى عبر وعي الشـاب. إن الأمـر لم يعـد يتعلق بمتفرج مجهول، وموضوعي، يقوم بوظيفة خزان للمعلومات، بل أصبحنا أمام وعي الشخصية المساهمة في الحكاية، كأداة لتضييق حقل الرؤية. من هنا، قدم العجوز القصير بواسطة إدراك سمعي أولا (صوت جاف ومؤنب) وبصري ثانيا: (على وجهه وسامة دنيئة).

إذا كانت الفقـرة الأولى موجهـة بواسطة التبئير **الخارجي**، فإن المقطع الثاني يتم بواسطة التبئير **الداخلي**. وفي الفقرة الثالثة، يجري تحويل جديد لموقع التبئير: لا وجود لأي تضييق في حقل الرؤية يتحكم في السرد، الذي ينجز بتبئير في **درجة الصفر**. إن السارد يحكي مباشرة، انطلاقا من وجهة نظره الخاصة.

حسب نظرية ميك بال، يحدث من الفقـرة الأولى إلى الفقرة الثانية، انتقال في الوضع الصيغي للشخصية : من مبأر، يتحول إلى مبئِر. وفيما يلي مثال آخر لمثل هذا التحول:

§ 6. حينما دخل الشاب إلى الصالون، كان بعض اللاعبين قد وصلوا قبلا. كان ثلاثة شيوخ، ذوو رؤوس صلعاء، يجلسون بلا مبالاة حول الطاولة الخضراء : كانت وجوههم الهادئة ظاهريا، مثل وجوه الدبلوماسيين، تكشف عن أرواح ضجرة، وقلوب نسيت الخفقان منذ وقت طويل، حتى وهم يُقامرون بثروة الزوجة. كان شاب إيطالي، ذو شعر أسود وسحنة مخضرة، يتكىء بهدوء على حافة الطاولة، **كان يبدو** وكأنه ينصت إلى تلك الحدوس الداخلية التي تصيح بشكل قدري في اللاعب : نعم ـ لا ![. . .].

§ 7. منذ النظرة الأولى، قرأ المقامرون على وجه المبتدىء لغزا مخيفا، كانت قسماته الشابة تحمل أمارات نعمة غامضة، كانت نظرته تشهد على مجهودات مخذولة، وعلى ألف أمل خائب! كان هدوء الانتحار على زوايا الفم، فكانت الملامح تعبر عن استسلام يبعث على الألم. كانت عبقرية دفينة تلمع في هاتين العينين اللتين تغطيهما ربما غشاوة التعب من ملذات اللعب.

إن الصيغ : «كانت تبدو» و«ربما» تشهد بما فيه الكفاية على تضييق في حقل الرؤية يؤدي إليه تبني مأوى بؤري داخل الحكاية. والحالة هذه أن نظرية ميك بال، تتموضع في امتداد نظرية جينيت : إن هذين المقطعين، بتبئير داخلي (بالمعنى الجينيتي) يتمايزان عن طريق ما يسميه ميك بال المبئِر (فاعل الادراك) والمبأر (موضوع الادراك). ففي المثال 6، الشاب هو الذي يرى اللاعبين، أما في المثال 7، فهو الذي يُرى من طرفهم. ويسمح المثـال 7 بالاضـافـة إلى ذلك بإبراز الوجه الآخر لنظرية ميك بال، ونقصد مستويات التبئير : إن اللاعبين ينظرون إلى الشاب المجهول، ويرون (في المستوى الأول) ما ينظر إليه هو (في المستوى الثاني).

وكما ذهبنا إلى ذلك أعلاه، فإن فيتو يقارب بين تصورات جينيت وتصورات ميك بال، عن طريق التمييز بين فاعل وموضوع الادراك من جهة، وعن طريق الالحاح على فكرة إيكال المأوى البؤري، من جهة أخرى.

إن التبئير-الذات موكول، في المثال § 6، كما في المثال § 7. ولا يسمح المنطق الصيغي للتبئير الموكول إلى إحدى الشخصيات سوى بالتبئير-الموضوع الخارجي، حسب فيتو. ومن هنا، فإن المقامرين والشاب، باعتبارهم موضوعا للتبئير، ينظر إليهم في مظهرهم الخارجي. وليس في إمكان المبئر أن يلج مباشرة عالم أفكارهم الداخلية. إن معرفته بالمشاعر الخفية للشخصية المبأرة غير مباشرة، بالضرورة، وترتبط بتأويل القسمات الخارجية العاكسة للأعماق.

إن اقتراحات فيتو تساعد على حل مشكل تطرحه نمذجة جينيت، ويتعلق كما قلنا، بما يسميه التبئير الخارجي.

إن السارد في La Peau de Chagrin يتظاهر بجهله هوية الشخصية، ويقدمها بواسطة التبئير الخارجي. وقد أشرنا من جهة أخرى إلى التحويلات المتعددة لموقع المأوى البؤري في هذه الرواية. ولكن، كيف نؤول مقطعا كهذا ؟ : «هجمت على الشاب المجهول ألف فكرة مماثلة». إذا استعملنا مصطلحات جينيتية بالمعنى الضيق، وجب علينا أن نقرأ هذا الملفوظ باعتباره انزلاقا سريعا من التبئير الخارجي إلى اللاتبئير، حيث تقدم الشخصية على التوالي، من زاوية ملاحظ حكائي جاهل، ومن زاوية سارد عارف بكل شيء.

أما نموذج فيتو فيسمح بتأويل هذا المقطع بشكل أكثر اقتصاداً: إن النظام الصيغي، منظورا إليه من زاوية فاعل التبئير (بمعناه عند بال/فيتو) هو نظام اللا-وكالة. وبتعابير أخرى، فإن الفاعل - المدرك هو السارد. وفي التبئير - الذات غير الموكول، يمكن لموضوع التبئير أن يدرك في مظهره الخارجي و/أو الداخلي، حسب القاعدة الأولى لفيتو. أضف أن النتيجة الصيغية للمقطع المذكور، تنتج عن انزلاق سريع ولكن منطقي تماما، من التبئير - الموضوع الخارجي (الشخص المجهول) إلى التبئير الموضوع الداخلي (هجمت عليه ألف فكرة مماثلة). إن الاشكالية الصيغية لهذا المقطع تتعلق إذن بالطريقة التي ينظر بها إلى المبأر، أكثر مما تتعلق بتحديد المأوى البؤري، وهما مظهران لا يميز بينهما نموذج جينيت.

إن قيمة وقصور كل من هذه الأنظمة المقدمة هنا، يجب أن يُقاسا انطلاقا من مواجهتها مع النصوص. إن تبني نظام دون آخر سيمليه نوع الأسئلة التي يطرحها المحلل : تضييق أو توسيع حقل الرؤية، فاعل أو موضوع الادراك، الأحادية أو التعددية، ثبات أو تعددية الادراك، المعرفة أكثر أو المعرفة أقل، الادراك الداخلي أو الخارجي. . . هذا عدد من الأسئلة التي تثيرها الاشكالية الصيغية، التي نجد نظرة

مختصرة عليها في «شعرية» تودروف[9]. ولا وجود لنظرية كفيلة بالاجابة عن كل هذه الأسئلة بشكل واف. ففي السرديات، كما في أي موضوع علمي، ترتهن قيمة الجواب بملاءمة السؤال.

7. زمن السرد.

هناك ثلاثة أوضاع زمنية ممكنة للسرد إزاء الحكاية : الماضي، الحاضر والمستقبل.

أ. **السرد اللاحق**. وهو الأكثر انتشارا. وفيه تروى الحكاية بعد اكتمال وقوعها تماما. فقد أراد العرف الروائي لهذه اللّحقية أن تكون غالبا غير محددة. إن السرد اللاشخصي بالزمن الماضي يتموضع في لحظة غير محددة بعد آخر فصل من الرواية. إننا لا نعرف من يحكي، ولا متى، ولا أين. وقد رأى البعض في هذه العملية السردية الكلية المعرفة والمجهولة المكان أمارة التخييل الأكثر وضوحا. (هامبورغر، 1986).

أما في حالة السرد بضمير المتكلم، فإن المسافة الزمنية التي تفصل الفعل السردي عن نهاية الحكاية غالبا ما يتم تسجيلها أو تكون قابلة للاستنتاج.

ب. **السرد السابق أو الاستباقي**، الذي يتم قبل بداية الحكاية. ونجد في النصوص الأخروية، وفي الأدب التنبؤي، مثل L'Eloge à Papillon لفيرجيل أو «**صلاة لأجل الملك هنري الأكبر الذاهب إلى ليموزان**» لماليرب :

حينئذ، ترجع لنا أقدارنا العذبة
ولن نرى بعدُ السنوات العجاف هاته
سنوات لم تترك سوى الدموع، حتى لأكثرنا سعادة
ستنعم أسرنا بشتى الخيرات
وسترهق محاصيل حقولنا المناجل
وتفوق الفواكه وعود الأزهار

ج. **السرد المزامن**، الذي يتم متزامنا مع الحكاية. ونعرف قيمة الزمن الحاضر في الرواية الجديدة. وفي المقطع التالي، حيث يتعلق الأمر بكاتب جالس إلى آلته الكاتبة، يلتقي خطاب السارد مع خطاب الشخصية في نفس الزمانية :

«يرفع رأسه، يثني جفنيه، يلوي شفتيه : «لا، بكل تأكيد، لا، ليس الأمر على ما يرام». يمد دراعه، يثنيه... «أمزق الورقة». **يجمع قبضة يده، ثم ينحدر دراعه، تفتح** يده.. «أرمي..»». (ناتالي ساروت : **بين الحياة والموت**).

9) إن الأثر الذي خلفه تعديل نمذجة بويون وتودروف قد حجب قليلا نظرية ثانية للمنظور، أكثر شخصية، طورها فيما بعد تودروف في **البويطيقا** (1968)، حيث ينظر إلى المنظور من زوايا مختلفة.

حينما يتم الاحتفاظ بهذه التزامنية، ينمو السرد والحكاية في نفس الوقت. يمكن إذن أن نقول عن العملية السردية بأنها **متحركة**، بينما تكون **ثابتة**، في حالتي السرد اللاحق والسابق.

د. يضيف جينيت لهذه النماذج الثلاثة التقليدية نموذجا رابعا يسميه **السرد المتداخل**، وهو مزيج من السرد اللاحق والسرد المزامن. حينئذ يصبح السرد متقطعا، كما هو الحال في رواية المذكرات أو رواية المراسلات. إن السارد يحكي ما عاشه في نفس اليوم («صباح هذا اليوم، التقيت أونتيل...») ولكنه يحكي أيضا أفكاره لحظة الكتابة («فهمت الآن ما كان يقصد إليه..»). بهذا الشكل، يتدرج الفعل السردي على طول الحكاية.

8. زمن المحكي.

إن زمن السرد يتعلق بالسؤال: متى أنتج السارد المحكي: أقبل، خلال أو بعد الحكاية؟

أما زمن المحكي، فيتعلق بسؤال: ما هي الصيغ modalités الزمنية التي نقل إلينا عبرها المحكي؟ هذا السؤال لا يقصد هذه المرة العلاقة بين السرد والحكاية، ولكن بين المحكي والحكاية. ويهم الوحدات المكونة للنص: الفصول، الفقرات...

هناك ثلاث صيغ modalités زمنية للمحكي.

يمكن أن نروي حياة رجل انطلاقا من استحضار لحظة وفاته: هذا الاختيار يهم **ترتيب** الأحداث. وإذا وقعت له حادثة مرة في حياته، يمكن أن نسردها عدة مرات: إنه مظهر **للتردد**. هذه الحادثة لم تستغرق سوى لحظة وجيزة، ويمكن أن نتحدث عنها عدة ساعات: وهذا مظهر **للسرعة السردية**.

1.8. الترتيب.

لكي نبرز النظام الزمني للمحكي، يجب أن نقارن نظام تتابع الأحداث في الحكاية بنظام ظهورها في المحكي (جينيت 9172 : 78). وسنشير إلى الأحداث في الحكاية بـ1، 2، 3، 4... وإلى الأحداث في المحكي بـ: أ، ب، ج، د...

وليكن مثالنا من **التربية العاطفية**، حيث يوجد فريديريك على ظهر باخرة ستعيده إلى بلدته، بتاريخ 15 شتنبر 1840. وإذا افترضنا أنه حصل على الباكلوريا قبل ثلاثة أشهر، نحصل على النظام التالي:

«كان السيد فريدريك مورو، الحائز أخيرا على الباكلوريا (أ. 1)، عائدا إلى بوجان ـ سور ـ سين (ب. 4)، حيث كان عليه أن يقضي شهرين من الكآبة (ج. 5)، قبل أن يذهب لمواصلة دراسته القانونية (د. 6). كانت أمه قد أرسلته، بالمقدار الكافي من النقود، إلى لوهافر لرؤية عمه (هـ. 2)، الذي كانت تأمل أن يورثه ؛ ولم يكن قد عاد سوى البارحة (و. 3) ؛ وكان يعوض عن عدم تمكنه من الاقامة بالعاصمة، عن طريق العودة إلى قريته من الطريق الأطول(ز. 4). »

إذا أخذنا كمقياس لحظة بداية الحكاية ـ 15 شتنبر 1840، المشار إليها بـ(4) ـ يمكننا أن نسجل مزيجا من الاستباقات والاسترجاعات إن المحكي ليس خطيا، ما دامت السلسلتان (الحكاية والمحكي) غير متلائمتين. هذا اللاتلاؤم يسمى اختلالات زمنية anachronies . وقد سميت الاسترجاعات بـanalepses من طرف جينيت، بينما سميت الاستباقات : prolepses .

وتتميز الاختلالات الزمنية بالمدى والاتساع. المدى هو المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف فيها المحكي، واللحظة التي يبدأ منها الاختلال الزمني. مثال : «قبل عشر سنوات (= المدى) كنت قد بدأت سفرا استغرق عدة شهور (= اتساع)...»

ويمكن للاختلالات الزمنية أن تكون مفصلة ؛ كما هو الشأن بالنسبة للاسترجاع في بداية **التربية العاطفية**. وهو الشأن أيضا بالنسبة للفلاش-باك الموجود غالبا في بدايات الروايات الكلاسيكية، حيث يسترجع باختصار ماضي الشخصيات (مثال : السيرة المختصرة لحياة والدي شارل بوفاري، مباشرة بعد دخول هذا الأخير إلى الفصل الدراسي). في نفس الوقت، يمكن للاسترجاع analepse أن يتطابق مع محكي تضميني. فالمحكي الميتا ـ حكائي يتم غالبا في شكل استرجاعي : لنتذكر هنا الجزء المركزي في «دومينيك» لفورمانتان، حيث تقوم الشخصية بحكي غرامياتها السابقة.

أما الاستباق prolepse ، فهو أقل انتشارا من الاسترجاع، ولكنه ليس أقل منه أهمية. فقد يوجد في العنوان، الذي قد يخبرنا مسبقا بالطابع الحزين للحكاية، مثل مؤلف بالزاك المعنون بحكاية **مجد وانحطاط سيزار بيروطو**... كما أن العديد من التقديمات والمداخل يكون استباقيا. إن الانذار الذي يوجهه ناشر رواية **الغثيان** لسارتر يكشف عن موت أنطوان روكانتان، الذي سنقرأ مذكراته :

«هذه المذكرات، وجدت ضمن الأوراق الشخصية لأنطوان روكانتان».

إن معرفتنا بالموت، الذي يبرز من خلال هذا الاستباق، ستلقي بظلها على كل

جملة من هذه المذكرات : إن القارىء يعرف ما لازال روكانتان يجهله ، **ألا وهو أن موته** وشيك . . .

وأخيرا ، فإن الاستباق شائع في «رواية الذاكرة» . وليست المفارقة **إلا شيئا ظاهريا** . إن السارد المتماثل ـ حكائيا ، حينما يشرع في حكي جزء من حياته الماضية ، **يعرف الآن ما** ستؤول إليه هذه الحياة . لهذا ، من حقه أن يستبق سير الأحداث .

إن الاستباق والاسترجاع ، مثل كل المكونات السردية ، يمكن أن **يساعدا على** تحديد بعض الأنواع . مبدئيا ، سيكون الاستباق غائبا بالضرورة عن المحكيات **التي تكتب** يوم وقوعها ـ رواية المذكرات ، رواية المراسلات ـ والتي تصوغها الشخصية **وهي تجهل** مستقبلها .

فيما يخص الاختلالات الزمنية ، فإن النمذجة الأكثر اكتمالا هي نمذجة إيبرهارت لامير Eberhart Lämmer (1955 : 100) .

2.8. السـرعــة الســرديــة.

يمكن أن نلخص حياة إنسان في بضعة جمل : وهو ما تفعله تراجم الموتى وعلى العكس من ذلك ، يمكن أن نحكي عن أربع وعشرين ساعة من حياة إنسان في ألف صفحة : والشاهد على ذلك «أوليس» لجويس . إن نفس المدة من الحكاية قد توجز أو تمطط بواسطة **المحكي** . هذه العلاقات ، المسماة الابطاء أو الاسراع ، تحدد السرعة السردية .

لفهم ذلك ، سننطلق من التساوي بين الحكاية والمحكي ، كما يتجلى في الخطاب المستحضر في صيغته الخالصة : المونولوج الداخلي ، والحوار الخالي من أي تدخل سردي . إنه ، إذا أردنا ، المشهد كما نجده في المسرح .

هذا التزامن اصطلاحي ومحايث للنص ، فللمحكي زمنية خاصة به ، ولا يمكن ترجمتها إلى زمن الساعة . إذا أسبق روائي حوارا بقوله : «ودار بينهما حوار استغرق ساعة» ، فلا جدوى من أن نطالب بأن يستغرق هذا الحوار بالضبط ساعة من القراءة .

ولمواجهة استحالة القياس الموضوعي للمحكي ، بلور جونتر موليـر Gunther Muller (1968 : 269) طريقة إجرائية لتحديد سرعة الزمن المسرود (Erzählte Zeit) بالمقارنة مع زمن السرد (Erzahlzeit) ، الذي يقيسه بالسطور والصفحات . حول هذا الموضوع ، أنظر ماتجي Maatje (1971 : 129) وبال Bal (1977 : 121) .

لقد اعترف النقاد الأنجلو ـ سكسونيون منذ أمد طويل بوجود تمفصلات إيقاعية للرواية حسب صيغتين أساسيتين ، سموهما **المشهد والمحكي** ، أو **المشهد والتلخيص**

(بـالانجليزية summary). إن تنـاوب هذين النوعين، درجة ترددهما وأهميتهما النسبية تساعد على تحديد إيقاع أي عمل أدبي (أنظر على الخصوص لوبوك، 1968 : 66) إن الرواية التقليدية تفتتح غالبا بمشهد من خضم الأحداث. إن **مدام بوفاري** تفتتح بدخول شارل إلى المـدرسـة. تتلوه، في شكـل تلخيص (وفي شكل استرجاع) حكاية والديه، طفولته.. إلخ، إلى أن يظهر مشهد جديد.

وقد وضع جينيت لهاتين الصيغتين القانونيتين أربعة أنواع من السرعة السردية :

أ. **الـمـشـهـــد** : حيث يطابق زمن المحكي زمن الحكاية : ز.م = ز.ح. ويجب أن نحتـاط من مماثلة المشهـد باللحـظات القوية للعقدة التي يجسد التلخيص لحظاتها الضعيفـة. فالأحـداث الأسـاسية في الحكـاية قد تلخص في بضعة جمل تحيط بمشهد «اصطلاحي». إن المصطلح التقني «مشهد» لا يجب أن يعني سوى المعادلة بين ز.م = ز.ح.

وكما قلنا أعلاه، فإن الشكل الخالص للمشهد يمثله محكي الكلام حيث السارد في أدنى درجاته، ونقصد الحوار والمونولوج الداخلي. ومع ذلك، يلاحظ ريمون (1983 : 54) أن المـدة المشهـدية يمكن أن تكون سمة لمحكي الأحداث، حينما يتتبع المحكي تسلسل الوقائع نقطة نقطة. وهو الحال في بداية **سيزار بيروطو**، حينما استيقظت زوجة العطار مذعورة، ووجدت نفسها وحيدة في الفراش :

«أرادت أن تمسك بزوجها، فوضعت يدها على مكان بارد. حينئذ أصبح خوفها كبيرا، حيث لم تستطع أن تحرك عنقها الذي تجمد : انقبضت حنجرتها، وعجزت عن الكلام ؛ وبقيت مسمرة في جلستها».

وتصبح آثار السرعة السردية بارزة خصوصا في حالة الالتواءات الزمنية، أي حينما يكون ز.م $\neq$ ز.ح.

ب. **الـتـلـخـيـــص** : وصيغته هي ز.م $<$ ز.ح، حيث تقدم مدة غير محددة من الحكاية ملخصة بشكل توحي معه بالسرعة. ويمكن لصيغة جول سيزار «جئت، رأيت، انتصرت» أن تمثل نموذجا للتلخيص. وفي نفس الوقت، يمكن للتلخيصات أن تطول أو تقصر بشكـل جد مختلف. ففي **سيـزار بيروطـو**، يستغـرق بيان سيرة أب الشخصية خمسة سطور ؛ أما بيان سيرة فيرديناد دي تيللي فيستغرق ثلاث صفحات. إن الاحساس بالسرعة إحساس نسبي أساسا ؛ إنه يتعلق بآثار التناقض، أي بالطريقة التي يتصرف بها الروائي في النماذج الأربعة.

ج. الـحـــذف : وصيغته هي ز.م = o ز.ح = n

ويتعلق الأمر بمدة من الحكاية يسكت عنها تماما من طرف المحكي. ويجب أن تكون هناك أمارة دالة على الحذف كحذف، أو أن يكون على الأقل قابلا للاستنتاج من النص. ويكون وظيفيا بدرجة أعلى أو أدنى.

هناك حالات حذف مشهورة : البياض الذي يفصل بين الفصل ما قبل الأخير والفصل الأخير، في **التربية العاطفية**، حيث يفتتح هذا الأخير بالاضافة إلى ذلك بتلخيص :

«سافر، وعرف قلق المراكب، والاستيقاظات الباردة تحت الخيام. . .».

إن هذا البياض يسمح بالقفز على سنوات عديدة من حياة فريدريك. وفي وسط رواية**المسافر** لروب ـ غرييه، توجد صفحة بيضاء تجسد الحذف الأساسي في الكتاب، أي ذلك الفراغ الذي تتأسس حوله الحكاية : اغتصاب وقتل الفتاة، اللذين تم السكوت عليهما تماما. وأخيرا، هذا مثال أكثر كلاسيكية ولا يخلو من سخرية، وهو من **بلياد** -Pléia de II ص642 لبروست :

«لا تسمح نسب هذا العمل أن أفسر حوادث الشباب التي على إثرها كان السيد دي فوكوبير من الرجال الوحيدين (وربما الوحيد) الذي وجد نفسه، كما يقولون في سودوم «حميميا» مع السيد دي شارلوس».

د. الـوقـفـــة : وصيغتها هي : ز.م = n ؛ ز.ح = o .

وتتعلق بالمقاطع التي تتوقف فيها الحكاية وتغيب عن الأنظار، ويستمر الخطاب السارد وحده. إن الوقفة إذن اختلال زمني غير سردي : التعليق الفلسفي والأخلاقي (الأمثال)، التدخلات المنسوبة للكاتب (لنتذكر مثال «**مزورو النقود**» المذكور أعلاه). هناك أيضا وقفة، وبالتالي توقف تام للحكاية، حينما يتعلق الأمر بالأوصاف غير المبأرة، والمنجزة بصيغة الحاضر، مثل استحضار يونفيل ـ لابي في «**مدام بوفاري**»، الذي ينتسب مباشرة إلى السارد الخارج ـ حكائي. ومع ذلك، فإن الوصف يندمج مجددا في زمن الحكاية، بمجرد أن يتم التبئير على الشيء الموصوف، من طرف إحدى الشخصيات، مهما كانت درجة هذا التبئير ضئيلة. إننا نكتشف مدينة روان المنظور إليها من أعلى، من خلال عيني إيما، ويوضح ميك بال (1977 : 94) أن إيما تنزل إلى المدينة «خلال الوصف». هنا يسير الوصف والسرد معاً : ونقترب من السرعة المشهدية (بخصوص الوصف أنظر هامون، 1972 وريكاردو، 1967).

بين كل نوع وآخر من هذه الأنواع الأربعة المجرودة هنا، كل الدرجات الوسطى ممكنـة. أضف أنها نادرا ما تظهر في حالة خالصة : إن المشهد ذا الشكل الحواري قد يتضمن تلخيصا أو حذفا. . .

3.8. الـتــردد.

هذا المفهوم، أدخل لأول مرة من طرف جينيت (1972 : 145). ويهم العلاقة بين عدد مناسبات الحدث في الحكاية، وعدد المرات التي يشار إليه فيها في المحكي. هناك ثلاثة حالات :

أ. **الـمـفــردي** : حيث نحكي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة (أو نحكي س مرة ما حدث س مرة، ولا فرق بين الحالتين). فالحكاية والمحكي يتطابقان، وهذا نموذج شائع.

ب. **الـتـكــراري** : ونحكي فيه أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة. وهو إجراء شائع في الرواية بالمراسلات، حيث يمكن أن يسرد حدث واحد من طرف عدة متراسلين. مثـال : الـرسالة 21 والرسالة 22 من رواية **الارتباطات الخطيرة** للاكلو، حيث يحكي فالمون نفسه أولا عن فعله الخير المزعوم، ثم من طرف دي مورفيل المخدوعة ؛

ج. **الـتـعــددي** : ونحكي فيه مرة واحـدة ما حدث عدة مرات. وهو صيغة الحديث عن العادات :

«حينما كان شارل يعود إلى البيت، كان يجد شبشبه يدفأ قرب النار. (لم تعد أبدا تعترض على التجول في الحديقة ؛ ما كان يقترحه، تقبله دائما. . .».

ويجب أن نضيف التعـددي ـ الزائف (جينيت، 1972 : 159)، حيث يقدم حدث مفـرد كما لو كان وقع عدة مرات وبتعبير أدق، فإن تردد هذا الحدث يكون غير مؤكد. هذا هو الشأن أحيانا عند فورمانتان (دومينيك، الفصل 4)، حيث «الماضي غير التام الأبدي» «l'éternel imparfait» يخلط بين الواقعة المفردة وبين ديمومة العادات، بتأثير من فلوبير دون شك، إلى حد يجعل التمييز بينهما غير ممكن. وحتى الوقائع المفاجئة (ذوبان الثلج، انفتـاح النوافذ) التي جاءت لتضع حدا لفترات طويلة من الرتابة، يبدو وكأنها حدثت عدة مرات :

«كـان الفصـل شتـاءا، وكـان المـطر يتهاطل خلال أسابيع كاملة، وكان الثلج يتساقط، ثم كان ذوبان مفاجىء يذهب بالثلج، فتبدو المدينة سوداء أكثر فأكثر بعد هذه الفتنة العابرة التي غلفتها برهة بأوهام فصل شرس. ذات صباح، بعد ذلك بوقت طويل، كانت بعض النوافذ تفتح. »

وككـل منهـج، فإن لهذه السرديات حدودهـا. يكفي أن نعـترف بهذه **الحدود**. وسيكون من غير المجدي أن نؤاخذها عليها.

إنها اختـزالية بشكـل إرادي، إنها لا تبعـد العقدة فقط، والتي تحال على **النحو** السردي، وإنما تبعد الشخصية أيضا (أنظر خصوصا هامون، 1977)، والفضاء (أنظر ويزجربر Wesgerber، 1978) كل هذه أشياء لا تشكل، في نظر جينيت، جزءا من الخطاب، وإنما تنتمي إلى الحكاية. إنها إذن «مضامين» لها مستوياتها في الدراسات التيماتية.

وأخـيرا، فإن هذه السرديات تستنـد على تصور «واقعي» للأدب. فالتمييز بين المستويات الثلاث (محكي، حكاية، سرد)، وإجراءات التحليل التي تنتج عنه تفترض أن «شيئا ما قد وقع» خارج النص الذي يُنتجه. ويبدو المحكي كإعادة إنتاج أكثر أو أقل تحريفا لواقع سابق عليه: كل شيء يحدث كما لو كان للحكاية وجودها المستقل. وينتج عن ذلك أن هذا المنهج يطبق بشكل أقل سهولة على الأدب المسمى رواية جديدة، حيث لا يمكن ترميم الحكاية، ولا يمكن الحسم في الأصوات السردية، إلخ.

بيليوغرافيا السرديات

ADAM (Jean-Michel), *Le Récit*, Paris, PUF, 1984 (Que sais-je ? 2149).
ANBBEK (Ton), «De romantypologie van Franz Stanzel», *Forum der Letteren*, 11 (1970), 3-4, pp. 170-181.
BAKHTINE (Mikhaïl), *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
BAL (Mieke), *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977.
BANFIELD (Ann), *Unspeakable Sentences : Narration and Representation in the Language of Fiction*, Londres, Routledge et Kegan, 1982.
BARTHES (Roland), «Introduction à l'analyse structurale des récits», dans ID. (e. a.), *Poétique du Récit*, Paris. Seuil, 1977 (1er éd. en revue 1966).
BOOTH (Wayne), «Distance et point de vue», dans R. BARTHES e. a., *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, 1977 (1er éd. 1961).
CHATMAN (Seymour), *Narrative Structure in fiction and film*, Cornell Univ. Press, 1978.
COHN (Dorrit), *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981a (1er éd. 1978).
COHN (Dorrit), «The Encirclement of narrative. On Franz Stanzel's Theorle des Erzählens», *Poetics Today*, 2 (1981b), 2, pp. 157-182.
DOLEŽEL (Lubomir), *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto Univ. Press, 1973.
FRIEDMAN (Norman), *Form and Meaning in fiction*, Georgia Univ. Press, 1975.
GENETTE (Gérard), «Discours du récit», dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
GENETTE (Gérard), *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
HAMBURGER (Käte), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986 (1er éd. 1957).
HAMON (Philippe), «Pour un statut sémiologique du personnage», dans R. BARTHES, e.a., *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, 1977 (1er éd. 1972).
KAYSER (Wolfgang), «Qui raconte le roman ?», dans R. BARTHES, e.a., *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, 1977 (1er éd. 1958).
LÄMMERT (Eberhart), *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, Metzler, 1955.
LINTVELT (Jaap), *Essai de typologie narrative : le point de vue*, Paris, Corti, 1981.
LUBBOCK (Percy), *The Craft of Fiction*, Londres, Methuen, 1968 (1er éd. 1921).
MAATJE (Frank), *Literatuurwetenschap*, Utrecht, Oosthoek, 1971.
MC HALE (Brian), «Free indirect discourse. A survey of recent accounts», *PTL*, 3 (1978), pp. 249-287.
MÜLLER (Günther), «Erzählzeit und erzählte Zeit», dans *Morphologische Poetick*, Darmstadt, 1968 (1er éd. 1948).

MUSARRA-SCHRØDER (Ulla), *Le roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*, Holland Univ. Press, 1981.
MUSSCHOOT (Anne-Marie), «Nieuwe theorieën met betrekking tot het vertelperspectief», *Jaarboek De Fonteyne*, (Gand), 1980-1981, pp. 197-218.
POUILLON (Jean), *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.
PRINCE (Gerald), *Narratology : The form and function of narrative*, La Haye, Mouton, 1982.
RICARDOU (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.
RIMMON-KENNAN (Shlomith), *Narrative fiction*, Londres, Methuen, 1983.
SCHMID (Wolf). *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoievskys*, Munich, Fink, 1973.
STANZEL (Franz), *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Vienne, Braumüller, 1955.
STRAUCH (Gerard), «De quelques interprétations récentes du style indirect libre», *Recherches anglaises et américaines* (1974).
TODOROV (Tzvetan), *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.
TODOROV (Tzvetan), «Poétique», dans *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Seuil, 1968. pp. 99-166.
TODOROV (Tzvetan), «Les hommes-récits», dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 78-91.
VAN DEN HEUVEL (Pierre), *Parole-mot-silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Nimègue, 1984.
VAN ROSSUM-GUYON (Françoise), **«Point de vue ou perspective narrative», *Poétique*, 4 (1970), pp. 476-497.**
VITOUX (Pierre), «Le jeu de la focalisation», *Poétique*, 51 (1982), pp. 354-368.
WEISGERBER (Jean), *L'espace romanesque*, Neuchâtel, L'Âge d'Homme, 1978.

محتويات الكتاب



السرديات فرع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي.

لكل محكي موضوع : إنه يجب أن يحكي عن شيء ما. هذا الموضوع هو الحكاية. هذه الأخيرة يجب أن تنقل [إلى المتلقي] بواسطة فعل سردي هو السرد. الحكاية والسرد مكونان ضروريان لكل محكي.

المحكي خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية ؛ والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي.

الثمن 25 درهما